

ANAIIS



1º ENCONTRO NACIONAL
Diálogos literários

Um olhar para as poéticas contemporâneas

DO PÓ AO PÓS O POEMA SE CONSTRÓI, SE DESTRÓI, NO TIPO SE APRESENTA; NA BOCA LOUCA SE ORIENTA...



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ CAMPUS DE CAMPO MOURÃO

Reitor

Antonio Carlos Aleixo

Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação

Frank Antonio Mezzomo

Direção do Campus

Eder Rogério Stela

Colegiado de Letras

Coordenação: Wilma dos Santos Coqueiro

Expediente

Anais do 1º Encontro Nacional de Diálogo Literários:

um olhar para as poéticas contemporâneas

Grupo de Pesquisa em Diálogos Literários

UNESPAR/Campus de Campo Mourão

Av. Comendador Norberto Marcondes, 733, Centro

CEP 87.303-100 - Campo Mourão - Paraná

e-mail: dialogosliterarios@fecilcam.br

site: <http://dialogosliterarios.wordpress.com>

Fone: (44)3518-1880

Dados Internacionais de Catalogação para Publicação

E56e Encontro de diálogos literários (2016: Campo Mourão).

Anais do 1º Encontro Nacional de diálogos literários: um olhar para as poéticas contemporâneas/Willian André; [et al...]. Campo Mourão: UNESPAR, 2017._ 539 p.



ANAIS DO 1º ENCONTRO NACIONAL DE DIÁLOGOS LITERÁRIOS: UM OLHAR PARA AS POÉTICAS CONTEMPORÂNEAS

Comissão Científica

Alexandre Villibor Flory (UEM)
Enrique Vetterli Nuesch (UNESPAR)
Érica Antunes Pereira (USP)
Érica Fernandes Alves (UEM)
Devalcir Leonardo (UEM/UNESPAR)
Luiz Carlos Santos Simon (UEL)
Marisa Correa Silva (UEM)
Marly Gondim Cavalcanti Souza (UESPI)
Mônica Luiza Socio Fernandes (UNESPAR)
Rita das Graças Felix Fortes (UNIOESTE)
Rosimeiri Darc Cardoso (UNESPAR)
Sandro Adriano da Silva (UNESPAR)
Simone Caputo Gomes (USP)
Sonia Aparecida Vido Pascolati (UEL)
Thomas Bonnici (UEM)
Willian André (UNESPAR)
Wilma dos Santos Coqueiro (UNESPAR)

Coordenação geral

Willian André

Comissão Organizadora

Adriana Delmira Mendes Polato
Ana Carla da Silva Lima
Cleverson de Lima
Devalcir Leonardo
Eduardo Bertoli Ludwig
Enrique Vetterli Nuesch
Érica Fernandes Alves
Lara Luiza Oliveira Amaral
Mônica Luiza Socio Fernandes
Rosimeiri Darc Cardoso
Sandro Adriano da Silva
Tiago Guimarães dos Santos
Wilma dos Santos Coqueiro

Capa/Arte

Cleverson de Lima

Diagramação

Ana Carla da Silva Lima
Eduardo Bertoli Ludwig
Lara Luiza Oliveira Amaral
Tiago Guimarães dos Santos
Willian André



SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO

SIMPÓSIOS

A HISTORIOGRAFIA DA CRÍTICA LITERÁRIA BRASILEIRA: FORMAÇÃO E CONSOLIDAÇÃO DA CRÍTICA INSTITUCIONAL MODERNA E CONTEMPORÂNEA

Arnaldo Pinheiro Mont'Alvão Júnior (UEM/UEMS/IFMS)

Ana Claudia Marini da Silva (UEMS)

NERDCASTS DE LITERATURA: A LEITURA CRÍTICA DO NICHOS LITERÁRIO NERD BRASILEIRO
13 Arnaldo Pinheiro Mont'Alvão Júnior (UEM/UEMS/IFMS) / Ana Claudia Marini da Silva (UEMS)

O HERÓI-BICHO: A PROJEÇÃO EPOPEICA DE FABIANO NO CONTEXTO REGIONAL DE VIDAS SECAS
19 Alcení Elias Langner (UNIOESTE/Cascavel)

A PROBLEMÁTICA DO GÊNERO LITERÁRIO A PARTIR DO SÉCULO XX: FRAGMENTAÇÃO, MOBILIDADE E DESINTEGRAÇÃO

Beatriz Pazini Ferreira (UEM/FAMMA)

Maiara Cristina Segato (UTFPR)

A FRAGMENTAÇÃO LIRICIZADA DOS ELEMENTOS NARRATIVOS DE ÁGUA VIVA, DE CLARICE LISPECTOR
26 Alessandra Regina de Carvalho (UEM)

LUIS DA SILVA E OS ASPECTOS EXISTENCIAIS DE DEGRADAÇÃO NA OBRA *ANGÚSTIA*, DE GRACILIANO RAMOS
34 Fabiana Maceno Domingos Pedrolo (UNIOESTE)

O SALTO DA RÃ: JUNCÃO ENTRE POEMA EM PROSA E HAICAI EM *MERGULHO* DE ADRIANA LISBOA
40 Samuel Delgado Pinheiro (UNIFESP)

OS DESTROÇOS DA LINGUAGEM: METAFICÇÃO E FRAGMENTAÇÃO EM *UM SOPRO DE VIDA* DE CLARICE LISPECTOR
48 Nicolas Ferreira Neves Jacintho (UFSCar)

A PROSA NO SÉCULO XXI

Luís Cláudio Ferreira Silva (UEL)

Wilma dos Santos Coqueiro (UNESPAR)

GILLES LAPOUGE E BLAS DE ROBLÈS: O BRASIL PELOS OLHOS DE UM FRANCO-TUPINIQUIM
57 Luís Cláudio Ferreira Silva (UEL)



MORTE E INDIVIDUALIDADE EM A *DESUMANIZAÇÃO*, DE VALTER HUGO MÃE
63 Miriam Juliana Pastori Bosco (IFPR)

RESQUÍCIOS PATRIARCAIS EM *SINFONIA EM BRANCO*, DE ADRIANA LISBOA
69 Ana Maria Soares Zukoski (UNESPAR)

VIOLÊNCIA, SEXO E PODER EM “A LEI”, DE ANDRÉ SANT’ANNA
80 Moacir Dalla Palma (UNESPAR)

ARTE E(M) DISCURSO

Bruna Plath Furtado (UNESPAR/UEM)

Jaqueline Aparecida Campos (UEM)

A FD E O FEMINISMO NEGRO EM “NÃO VOU MAIS LAVAR OS PRATOS”
90 Aline Rodrigues dos Santos (UEM/CNPq)

A REVISÃO E A REESCRITA DE TEXTOS DO GÊNERO LITERÁRIO POEMA NO ESTÁGIO
SUPERVISIONADO DE LÍNGUA PORTUGUESA
97 Taísa Martins Jordão (UEM)

CONFIGURAÇÕES DA IDENTIDADE REPRESENTADAS PELAS MINORIAS

Alba Krishna Topan Feldman (UEM)

Érica Fernandes Alves (UEM)

AS FUNÇÕES DO ESPAÇO NAS LITERATURAS AFRICANAS EM LÍNGUA PORTUGUESA
107 Carlos da Silva (UNESPAR)

IMPESSOALIDADE E ÊXTASE: UMA LEITURA DE *BLISS*, DE KATHERINE MANSFIELD
115 Ana Carla da Silva Lima (UNESPAR)

REPRESENTATIVIDADE DO NEGRO E A MISCIGENAÇÃO NA LITERATURA BRASILEIRA:
REFLEXÕES EM DUAS OBRAS PÓS-ABOLIÇÃO
120 Djeine Daniel (UEM)

DE VÉRTEBRAS QUEBRADAS: LITERATURA CONTEMPORÂNEA

Sandro Adriano da Silva (UNESPAR)

Vagner Camilo (USP)

ESCRITA CRIATIVA E AUTOFIÇÃO: UM FAZER LITERÁRIO CONTEMPORÂNEO
129 Luís Cláudio Ferreira Silva (UEL)

POESIA, EXUMAÇÃO DO SILÊNCIO: UMA LEITURA DE “FALAR”, DE FERREIRA GULLAR
135 Igor Gulickz (UNESPAR) / Sandro Adriano da Silva (UNESPAR)

ESTUDO DO TEATRO: DO TEXTO À CENA

Devalcir Leonardo (UEM/UNESPAR)

Camila Hespanhol Peruchi (UEM)

A REPRESENTAÇÃO DA DIÁSPORA DO SUJEITO PÓS-COLONIAL NO DRAMA MODERNO: UMA
LEITURA DA OBRA *A MORATÓRIA*, DE JORGE ANDRADE
141 Claudeci Rodrigues Bueno (UEM)



DZI CROQUETTES E O TEATRO MUSICAL: UMA LEITURA A PARTIR DO PRESUPOSTO DE
GESTUS SOCIAL BRECHITIANO

148 Vera Lúcia Ferreira de Lima (UNESPAR)

DRAMATURGIA EM TEMPOS DE CRISE: AS PARÓDIAS DO JULGAMENTO EM AS *CONFRARIAS* DE
JORGE ANDRADE

159 Devalcir Leonardo (UEM/UNESPAR)

JOSEPH ADDISON NA REVOLUÇÃO AMERICANA: O TEATRO COMO MEIO DE DIFUSÃO DE
IDEIAS ANTES DA COMUNICAÇÃO DE MASSA

166 Carolina Filipaki de Carvalho (UNICENTRO)

“NO SÉ SI ES UN VERDADERO PARRICIDA”: *TEBAS LAND* E A ATUALIZAÇÃO DE ÉDIPO NO
TEATRO ESPANHOL

173 Ricardo Augusto de Lima (UEL)

EXPERIÊNCIAS, CULTURAS E FORMAÇÃO DOCENTE: OUTRA(S) (PO)ÉTICAS, DIFERENTES SENTIDOS

Pâmela Vicentini Faeti (Faculdade Integrado/Campo Mourão)

Samilo Takara (Faculdade Maringá)

A ARTE DE CONTAR HISTÓRIAS: LEITURAS E POSSIBILIDADES DO QUE CONTAR E PARA
QUEM CONTAR, PERSPECTIVAS NA FORMAÇÃO DE PROFESSORES

184 Eliandra Cardoso dos Santos Vendrame (Faculdade Integrado/Campo Mourão)
/ Ercília Maria Angeli Teixeira de Paula (UEM)

O LIVRO-JOGO NA EXPERIÊNCIA EDUCACIONAL

193 Pedro Panhoca da Silva (UNESP/Assis)

HISTÓRIA, LITERATURA E LINGUAGENS ARTÍSTICAS: UMA CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA

Célia Regina dos Santos (UEM)

Gustavo Batista Gregio (UEM)

A CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA LITERÁRIA E FÍLMICA NA OBRA *MACUNAÍMA* (1928-1969)

200 Gustavo Batista Gregio (UEM)

A LITERATURA COMO MISSÃO: UMA ANÁLISE DA LITERATURA COMO FONTE HISTÓRICA
ATRAVÉS DA OBRA DE NICOLAU SEVCENKO

210 Leandro dos Santos Fernandes (UEM)

DIE BÜCHERVERBRENNUNG IN DEUTSCHLAND - 1933: “A AÇÃO NAZISTA CONTRA O
ESPÍRITO LITERÁRIO NÃO-ALEMÃO”

218 Lucian Pereira dos Santos (UEM)

POTY E A REVISTA JOAQUIM: O OBSCURO NA ZINCOGRAVURA “EUCARIS A DE OLHOS
DOCES”

225 Viviane Danas Farias (UEM)



INTERMIDIALIDADE E LITERATURA: AS POSSIBILIDADES DA NARRATIVA NA CONTEMPORANEIDADE

José Carlos Felix (UNEB)

Linda Catarina Gualda (FATEC/Itapetininga)

APOPHRADES EM BELCHIOR: UMA ANÁLISE DE TEXTO E CONTEXTO

236 Leandro Moreira da Luz (Faculdade Integrado-Campo Mourão/UNESPAR) /
Valker Antônio Correa (PUC-Pr)

AS CONFIGURAÇÕES DA DIÁSPORA E AS MULTIMODALIDADES: CAMINHOS PARA UMA NOVA ABORDAGEM DA LITERATURA

243 Claudeci Rodrigues Bueno (UEM)

DE PAULO LINS A FERNANDO MEIRELLES: *CIDADE DE DEUS*

250 Linda Catarina Gualda (FATEC/Itapetininga)

DIÁLOGOS ENTRE LITERATURA E CINEMA: O BEBÊ DE ROSEMARY

256 Rafaela Arienti Barbieri (UEM)

O LIVRO-JOGO E SUA PROMOÇÃO DE INTERTEXTUALIDADES

267 Pedro Panhoca da Silva (UNESP/Assis)

INTERSECÇÕES E CONFLUÊNCIAS ENTRE O MAL, O INSÓLITO E O GROTESCO NA LITERATURA E EM OUTRAS LINGUAGENS

Jhony Skeika (UEL)

Miréia Vale (UEL)

IAGO: A FIGURAÇÃO DO MAL EM *OTELLO*, DE WILLIAM SHAKESPEARE

273 Miréia A. A. Vale (UEL)

UMA ABORDAGEM PSICANALÍTICA DE *MACBETH*: O CASAL MACBETH E O ARQUÉTIPO REI E RAINHA

284 Linda Catarina Gualda (FATEC/Itapetininga)

LEITURAS CONTEMPORÂNEAS: CONVERGÊNCIAS SOCIAIS

Sharlene Davantel Valarini Machado (UEM)

Wagner Vonder Belinato (UEM)

NARRATIVAS ESPONTÂNEAS NO CIBERESPAÇO

296 Wagner Vonder Belinato (UEM)

LITERATURA DE AUTORIA FEMININA CONTEMPORÂNEA: TEMÁTICAS RESSONANTES

Andiara Maximiano de Moura (UEM)

Lígia de Amorim Neves (UEM)

PONCIÁ VICÊNCIO E A LITERATURA COMO REFLEXO DA SOCIEDADE

303 Ana Flávia de Oliveira (UEM)



LITERATURA E OUTRAS ARTES: RELAÇÕES E SENTIDOS

Mônica Luiza Socio Fernandes (UNESPAR)

Wilson Rodrigues de Moura (UNESPAR)

AS INTERFACES DA NATUREZA EM HELENA KOLODY E MIGUEL BAKUN: CONFLUÊNCIAS DAS POESIA E PINTURA

311 Vanderlei Kroin (UNIOESTE/CAPES)/Antonio Donizeti da Cruz (UNIOESTE)

AS INVENÇÕES DE MANOEL DE BARROS: UM HÍBRIDO ENTRE POESIA E PROSA POÉTICA

321 Haline Nogueira da Silva Domingues (UNESPAR)

O REI DA VELA: CANIBALISMO CULTURAL EM TRÊS MOMENTOS DA HISTÓRIA DO BRASIL

328 Dirce Bortotti Salvadori (UNESPAR)/Barbara Salvadori Heritage (University of Missouri)

O USO DA LINGUAGEM POÉTICA NA CANÇÃO-POEMA *ACRILIC ON CANVAS*, DE RENATO RUSSO

341 Elisângela Maria Ozório (UNESP/IBILCE)/Sussana Busato (UNESP/IBILCE)

UM OLHAR SOBRE A TEMÁTICA DO RETORNO NA LITERATURA: DAS ORIGENS MÍTICAS À MODERNIDADE

349 Eliane Batista (UEM)

LITERATURA LATINO-AMERICANA: PERSPECTIVAS COMPARATISTAS

Cristian Javier Lopez (UVIGO/UNIOESTE)

Adenilson de Barros de Albuquerque (IFPR)

A GUERRILHEIRA (1979) ANITA GARIBALDI: CONFIGURAÇÕES DE UMA MULHER ENTRE A HISTÓRIA E A FICÇÃO

358 Marina Luísa Rohde (UNIOESTE)

BRIDE OF NEW FRANCE (2013): A INSERÇÃO DA MULHER NA COLONIZAÇÃO AMERICANA

367 Beatrice Uber (UNIOESTE)

EL HOMBRE VÍBORA (2013): UM ROMANCE LATINO-AMERICANO

377 Adenilson de Barros de Albuquerque (IFPR)

IDEA VILARIÑO: UMA MULHER SENSÍVEL À SOCIEDADE NA AMÉRICA LATINA - POESIA E MÚSICA COMO EXPRESSÕES DE CRÍTICA-SOCIAL

383 Cristian Javier Lopez (UVIGO/UNIOESTE)

LEITURAS TRANSTEXTUAIS EM *FIGURA NA SOMBRA*: O EFEITO DO PARATEXTO

389 Ana Maria Klock (UNIOESTE)

METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA: *VIGILIA DEL ALMIRANTE* (1992) - O ENFRENTAMENTO DO PASSADO PELA FICÇÃO

395 Gilmei Francisco Fleck (UNIOESTE)

O NARRADOR E O OUVINTE: A EXPERIÊNCIA COMO FORMA DE ENSINO

404 Maria Eduarda Pinto Pereira (IFPR)

O PRÍNCIPE DA LIBERDADE E O TRAIADOR: DIVERGÊNCIAS NA CONFIGURAÇÃO LITERÁRIA DE LOPE DE AGUIRRE

412 Alceni Elias Langner (UNIOESTE)

XICOTÉNCATL (1826): O "ENTRE-LUGAR LATINO-AMERICANO" PRESENTE NO PRIMEIRO ROMANCE HISTÓRICO DA AMÉRICA LATINA

419 Leila Shaí Del Pozo González (UNIOESTE/CAPES)



O PENSAMENTO DE ŽIŽEK E DE BADIOU E SUAS APLICAÇÕES NA LITERATURA E EM OUTRAS ARTES

Diego Luiz Miiller Fascina (UEM)

Thays Pretti de Sousa (UEM)

O MUNDO COBERTO DE PENAS: EFEITOS DA VIOLÊNCIA OBJETIVA SISTÊMICA EM *VIDAS SECAS*

430 Marcia Geralda de Almeida (UEM)

OS DOUS OU O INGLÊS MAQUINISTA E OS IRMÃOS DAS ALMAS: ASPECTOS DA VIOLÊNCIA ZIZEKIANA

437 João Gabriel Pereira Nobre de Paula (UEM)

PIRLIMPSIQUICE (GUIMARÃES ROSA): UMA LEITURA ATRAVÉS DO MATERIALISMO LACANIANO

445 Helena Gabriela Montemezzo (UEM)

REGRAS SIMBÓLICAS E INCITAÇÃO AO “GOZE!” NO CONTO “APENAS UM SAXOFONE”, DE LYGIA FAGUNDES TELLES

452 Estela Pereira dos Santos (UEM)

O SUICÍDIO NA LITERATURA

Gustavo Ramos de Souza (UEL)

Willian André (UNESPAR)

O SUICÍDIO NA LITERATURA

459 Gustavo Ramos de Souza (UEL)/Willian André (UNESPAR)

ALGUMAS (AINDA) POSSÍVEIS LEITURAS DE *A CONFISSÃO DE LÚCIO*, DE MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO

468 Luiza Prevedel Pereira (UEM)

“TÃO SEMPRE A MESMA HORA”: *4:48 PSICOSE* E O SUICÍDIO NO TEATRO CONTEMPORÂNEO

475 Marina Stuchi (UEL)/Ricardo Augusto de Lima (UEL)

UMA REDOMA E UMA FIGUEIRA: O ABISMO DO EU E O SUICÍDIO EM *THE BELL JAR*, DE SYLVIA PLATH

482 Lara Luiza Oliveira Amaral (UEM/UNESPAR)/Willian André (UNESPAR)

VARIAÇÕES SOBRE UM MESMO TEMA: A REPRESENTAÇÃO DA MORTE EM TRÊS POEMAS DE MANUEL BANDEIRA

491 Tania Yumi Tokairin (UEL)

O TEXTO/ENUNCIADO LITERÁRIO SOB ESCOPO TOTAL OU PARCIAL DA TEORIA BAKHTINIANA

Adriana Delmira Mendes Polato (UNESPAR/UEM)

Célia Tamara Coêlho (UEM)

CEM ANOS DE SOLIDÃO: AS VOZES SILENCIADAS NA ARENA DA HISTÓRIA

504 Ângela da Silva Leonardo (SME/Londrina)/Devalcir Leonardo (UEM)

LETRAMENTO E (SUPER)DIVERSIDADE RELIGIOSA: UMA PROPOSTA DE LEITURA DA OBRA *LITERÁRIA MINHAS CONTAS*

509 Gabriela de Souza Marques (UEM)/Taísa Martins Jordão (UEM)



REPENSANDO O CÂNONE A PARTIR DOS ESTUDOS CULTURAIS: AS LITERATURAS DE MINORIAS EM DEBATE

Adriele Gehring (UEM/SEED)

Maiara Cristina Segato (UTFPr)

AS REPRESENTAÇÕES DA MORTE E SUAS RELAÇÕES COM RICARDO REIS NA OBRA *AS PEDRAS NÃO MORREM*

518 Vanessa dos Santos (UEM)/Juliana Garcia de Mendonça Hanke (UEM)

ENTRE AS PARECENÇAS E O REALISMO ANIMISTA: OS FIOS QUE SE ENTRELAÇAM EM "SABELA" DE CONCEIÇÃO EVARISTO

524 Eduardo Souza Ponce(UEL/CAPEL)/Maria Carolina de Godoy(UEL/UFRJ/CNPq/Fundação Araucária)

INVENTÁRIO DE GIRASSÓIS: LÍRICA E IDENTIDADE *QUEER* EM *POESIAS NUNCA PUBLICADAS* DE CAIO FERNANDO ABREU

531 Nathália Prestes da Silva (Unespar)/Orientador: Sandro Adriano da Silva (Unespar)



APRESENTAÇÃO

Nas próximas páginas, apresentamos os *Anais do 1º Encontro Nacional de Diálogos Literários: um olhar para as poéticas contemporâneas*. Atividade promovida desde 2012 pelo Grupo de Pesquisa em Diálogos Literários, em conjunto ao Colegiado de Letras da UNESPAR/Campo Mourão, esta é a quarta edição do evento, e a primeira delas caracterizada como sendo de abrangência nacional.

Ao longo dos dias 10, 11 e 12 de novembro de 2016, nossa programação reuniu 13 minicursos, 22 simpósios, e uma mesa redonda – “Um olhar para as poéticas contemporâneas” –, contando com a presença da professora Marisa Correa Silva (UEM), e do escritor Marcelo Mirisola, e mediação do professor Sandro Adriano da Silva (UNESPAR). Principalmente no tocante aos simpósios, os números apontam para novo crescimento. Se observarmos a quantidade de trabalhos apresentados (entre comunicações e minicursos), o movimento crescente é ainda mais evidente: foram 148 no evento passado; nesta quarta edição, somamos um total de 185 apresentações. Ainda que a ênfase, aqui, tenha repousado sobre as *poéticas contemporâneas*, o conjunto dos estudos reunidos garantiu, mais uma vez, um profícuo espaço de discussões sobre a matéria literária de manifestações e épocas variadas.

As condições eram adversas. Nosso evento foi realizado poucos dias depois do encerramento da greve dos professores do Paraná, que se estendia já há algum tempo, e teve lugar em um espaço universitário ainda ocupado por estudantes que reivindicavam seus direitos junto ao Governo do Estado. Em outras palavras, recursos escassos, uma universidade vazia, quase fantasmagórica, e acesso de entrada controlado.

Mesmo com todas as dificuldades, o trabalho em equipe e o comprometimento de todos os organizadores e participantes resultaram em um ótimo evento. Devemos agradecer, aqui, aos estudantes ocupantes que permitiram, na medida do possível, a realização de nossas atividades sem maiores constrangimentos. E, principalmente, às intervenções, junto aos ocupantes, da direção de nosso campus, representada, na ocasião, pelo professor Eder Rogério Stela. Também aproveitamos para agradecer ao setor de Patrimônio da universidade (na pessoa de Sueli Alencar) e, principalmente, ao setor Financeiro (na pessoa de Celso Grigoli), sempre prestativos e empenhados em atender nossas demandas.

Os *Anais do 1º Encontro Nacional de Diálogos Literários: um olhar para as poéticas contemporâneas* são compostos por 65 artigos, que aparecem dispostos no arquivo levando em conta os simpósios a que estão vinculados. Portanto, no sumário, os simpósios estão listados em ordem alfabética, e, dentro de cada um deles, também em ordem alfabética, seus respectivos artigos. A responsabilidade pelos conteúdos e revisão dos textos divulgados é dos autores.

Percorrendo 539 páginas, os 65 artigos acolhem contribuições de 4 estados do Brasil (Mato Grosso do Sul, Paraná, Rio de Janeiro e São Paulo), além de contribuições estrangeiras (Espanha e Estados Unidos), representados por 18 instituições de Ensino Superior: Faculdade Integrado, FATEC, IFMS, IFPR, UFRJ, PUC-Pr, UEL, UEM, UEMS, UFSCar, UNESP, UNESPAR, UNICENTRO, UNIFESP, UNIOESTE, Universidade de Vigo, University of Missouri, UTFPr. Esses dados mostram que mantivemos, mais uma vez, a diversidade no tocante à



procedência dos pesquisadores envolvidos no evento, em termos tanto geográficos quanto institucionais.

Para além dos agradecimentos já esboçados mais acima, gostaríamos de encerrar esta Apresentação com um *muito obrigado* a cada um dos participantes e organizadores do nosso encontro. Àqueles que já são parceiros de longa data e àqueles que visitaram nossa instituição pela primeira vez. Em especial, ao grupo de alunos do nosso curso de Letras que não mediu esforços para que tudo ocorresse da melhor forma possível ao longo desses três dias muito especiais. A sensação de reciprocidade em um trabalho realizado em equipe é uma das melhores sensações que temos experimentado nos últimos anos: nosso evento foi feito para vocês, e só continua existindo graças à ajuda de vocês.

Acreditamos que o material apresentado nas próximas páginas só faz coroar o empenho coletivo. Boa leitura da todos.

Comissão Organizadora do 1º Encontro Nacional de Diálogos Literários/2016



**A historiografia
da crítica literária
brasileira:
formação e
consolidação da
crítica
institucional
moderna e
contemporânea**

DO PO AO FOS O POEMA SE CONSTRÓI, SE DESTRÓI, NO TIPO SE APRESENTA, NA BOCA LOUCA SE ORIENTA...



Nerdcasts de literatura: a leitura crítica do nicho literário nerd brasileiro

Arnaldo Pinheiro Mont'Alvão Júnior (UEM/UEMS/IFMS)
Ana Claudia Marini da Silva (UEMS)

RESUMO: Antes vista com caráter pejorativo, a cultura nerd consolida sua ascensão, atraindo diversos agentes que investem na exploração desse nicho cultural, produzindo e distribuindo uma variedade de produtos para atender ao público nerd. Por se inserir em um contexto cultural definido por Henry Jenkins (2009) como cultura da convergência, a cultura nerd circula por diversas plataformas de mídia, inclusive pela literatura. Dentre esses agentes que exploram o potencial de mercado da cultura nerd, o site "Jovem Nerd" atua no mercado editorial brasileiro com a criação de sua editora, a Nerdbooks, além de exercer uma prática de crítica literária no Nerdcast, podcast semanal do site. Trata-se de um espaço para se discutir diversos temas, inclusive literatura, tornando-se um espaço para o exercício crítico literário nerd, por meio de divulgação e análise crítica das preferências literárias dos nerds. Portanto, quando os nerds lançam sua visão sobre literatura, revelam os mecanismos que utilizam para sua prática literária.

Palavras-chave: nicho literário nerd, nerdcast, cultura da convergência.

Os críticos de mídia Henry Jenkins, Sam Ford e Joshua Green iniciam seu livro *Cultura da Conexão* (2014) sendo bastante claros: "Nossa mensagem é simples e direta: se algo não se propaga, está morto" (JENKINS; FORD; GREEN, 2014, p. 23). Essa relação afetiva existente entre os fãs e o site, e que o site trabalha para manter, é o principal fator para a sobrevivência, fortalecimento e expansão do "Jovem Nerd", visto que seu conteúdo vem sendo propagado, desde o nascimento do site até hoje, por seus fãs.

O advento da internet e, por conseguinte, a constante atualização e o surgimento de novas tecnologias são meios que proporcionam a produção e a circulação de novos conteúdos artísticos, impulsionando a criatividade popular alternativa. Em suas palavras, Henry Jenkins afirma que

Pode-se contar a história das artes americanas do século 21 em termos do ressurgimento público da criatividade popular alternativa, à medida que pessoas comuns se aproveitam das novas tecnologias que possibilitam o arquivamento, a apropriação e a recirculação de conteúdos de mídia. [...] Mas essa revolução criativa alcançou o auge, até agora, com a web. O processo de criação é muito mais divertido e significativo se você puder compartilhar sua criação com outros, e a web, desenvolvida para fins de cooperação dentro da comunidade científica, fornece uma infraestrutura para o compartilhamento das coisas que o americano médio vem criando em casa (JENKINS, 2009, p. 193).

Com o surgimento do blog no início do século XXI, qualquer pessoa passou a ter o poder de criar sua própria página na internet, disponibilizar diversos conteúdos e interagir com pessoas ao redor do mundo, desde que o dono dessa página permitisse que se fizessem comentários em suas postagens. Os amigos Alexandre Ottoni, conhecido como Jovem Nerd, e Deive Pazos, conhecido como Azaghal, seguiram o ritmo do início da era dos blogs e, em 2002, criaram seus próprios blogs para se divertir com outros amigos e zombar de si mesmos, produzindo conteúdo que, com bom humor, brincava com os elementos da cultura nerd. Eram blogs diferentes: Ottoni criou o "Jovem Nerd", escolhendo seu próprio apelido para o nome do blog, e Pazos criou o "Amazing Pixel". A partir de então, iniciou-se uma



disputa entre esses blogs, um querendo ser melhor, mais atrativo e mais interessante do que o outro, impulsionando o trabalho criativo de seus criadores. Nisso, tanto o "Jovem Nerd" quanto o "Amazing Pixel" passaram a ter uma considerável audiência, nada grandioso, mas o conteúdo nerd produzido nesses dois blogs já se mostrava com certo potencial, alcançando uma quantidade interessante de comentários em suas postagens.

Ocorre que o trabalho com blogs exige constante atualização. Assim, o blogueiro, aquele que se interessa em construir e administrar um blog, precisa dedicar bastante tempo com o processo de criação e elaboração de conteúdos se pretende ter uma boa audiência. O "Jovem Nerd" e o "Amazing Pixel", como diversos outros blogs, passaram a ser uma brincadeira que exigia uma dedicação assídua de seus blogueiros e, sem ter esse tempo para investir nessa brincadeira, os amigos foram aos poucos deixando os blogs de lado. Porém, o portal IG, no qual estavam hospedados o "Jovem Nerd" e o "Amazing Pixel", começou uma campanha de busca por parceiros, oferecendo condições para o crescimento e para a profissionalização de blogs, aproveitando o momento bastante interessante para produtores de conteúdo na internet. Representantes do IG, que já seguiam o "Jovem Nerd" simplesmente por passatempo e diversão, perceberam o potencial do blog e propuseram uma parceria.

Nesse momento, com a proposta do IG em mãos, o dono do então blog "Jovem Nerd", Alexandre Ottoni, observou que muitas pessoas gostavam de sua brincadeira, que seu passatempo conquistava muitos leitores. Isso porque ele parara de atualizar o "Jovem Nerd", mas o espaço para comentários de suas postagens antigas estivera, durante esse período de estagnação, disponível e continuara recebendo novos comentários. O potencial do blog foi confirmado, pois tinha um público que interagiu com o seu conteúdo. Como tinham ideias muito próximas, Alexandre e Deive se uniram em uma sociedade para projetar o crescimento do "Jovem Nerd". Somado a isso, é interessante registrar o fato de que eles também se tornaram parentes. As esposas de Alexandre e Deive são irmãs. Isso foi o ponto crucial para o crescimento do site, pois a família, a partir de certo momento, passou a se dedicar exclusivamente para o "Jovem Nerd".

Sempre atentos às tendências atuais, Alexandre e Deive perceberam que, com o surgimento do podcast, programa de áudio disponibilizado para download na internet, eles teriam uma nova forma de atração para seu blog. Surgiu então o podcast do "Jovem Nerd", primeiramente denominado como "Nerdconnection", com seu primeiro episódio publicado no dia 2 de abril de 2006. Já no sétimo episódio passou a se chamar "Nerdcast", com um episódio novo sendo publicado semanalmente às sextas-feiras. Segundo Alexandre Ottoni, o surgimento do Nerdcast ocorreu de uma forma natural, como se acompanhasse uma tendência das atrações do ciberespaço:

O Nerdcast já tinha sido inventado antes mesmo de sabermos o que era um podcast. Ele existia nas divertidas conversas extremamente nerds que tínhamos entre amigos madrugada adentro. Formatá-las em um programa de áudio e publicá-las no site Jovem Nerd foi um movimento extremamente natural (OTTONI, 2013, p. 9).

O Nerdcast foi fundamental para o crescimento do "Jovem Nerd" e logo se tornou, e ainda é hoje, a principal atração do blog, pois se mostrou bastante interessante para o público. Tanto que, a partir do "Nerdcast 90 - Eu só trabalho aqui", o programa começou a atrair parcerias e patrocínios que alavancaram o sucesso do blog. Assim, começou a era do crescimento da monetização do "Jovem Nerd", que, já na publicação do "Nerdcast 79 - E se o 3º Reich tivesse vencido?", era impulsionado com o anúncio da inauguração da "Nerdstore", com o intuito de vender produtos do universo nerd para os ouvintes. Mais adiante, no "Nerdcast 117 - Brinquedos dos anos 80 - parte 1", o qual foi publicado em 4 de julho de 2008, Alexandre Ottoni anuncia ter pedido demissão de seu emprego para se dedicar exclusivamente ao blog. De abril de 2002 a julho de 2008 haviam se passado mais de seis anos. Foi esse o tempo que custou para que o "Jovem Nerd" deixasse de ser apenas uma brincadeira entre amigos e se tornasse uma empresa cujo faturamento já era capaz de sustentar seus sócios.

O "Jovem Nerd" seguiu seu caminho mantendo sempre o mesmo ritmo cadenciado, crescendo lentamente, contando com o auxílio de seus fãs. Os ouvintes do Nerdcast e leitores do blog atendiam aos chamados feitos por Jovem Nerd e Azaghal, que apelavam ao público, instigando seus fãs a "espalharem a palavra", a desempenharem o papel de propagar a mensagem do site, aumentando, assim, a audiência do "Jovem Nerd". Conforme Jenkins et. al. (2014) observam,

As decisões que cada um de nós toma quanto a passar adiante ou não textos de mídia [...] estão remodelando o próprio cenário da mídia. Essa mudança - de



distribuição para circulação - sinaliza um movimento na direção de um modelo mais participativo de cultura, em que o público não é mais visto como simplesmente um grupo de consumidores de mensagens pré-construídas, mas como pessoas que estão moldando, compartilhando, reconfigurando e remixando conteúdos de mídia de maneira que não poderiam ter sido imaginadas antes. E estão fazendo isso não como indivíduos isolados, mas como integrantes de comunidades mais amplas e de redes que lhes permitem propagar conteúdos muito além de sua vizinhança geográfica (JENKINS; FORD; GREEN, 2014, p. 24).

O blog mantinha sua interação com seu público por meio da leitura dos e-mails recebidos e pelos comentários deixados nas publicações do Nerdcast e de outras postagens de diversos conteúdos, que variavam desde brincadeiras com elementos já consagrados da ficção, como o "Big Brother Star Wars", até a publicação de contos inéditos. Algumas atrações são mantidas até hoje, como o "Jovem Nerd News", que é um publieditorial com mais de 12,9 milhões de views ao mês,¹ trazendo notícias do mundo nerd, e o "Festival de Legendas", o qual consiste em um desafio semanal para os nerds, os quais devem elaborar legendas com base em uma imagem disponibilizada na semana. Jovem Nerd e Azaghal também reforçavam tal interação, fazendo aparições em público, proferindo palestras em eventos, indo a estreias de filmes, gravando e-mails em meio ao público durante eventos. Essa interação foi construindo, ao longo do tempo, a relação de "amor" que motiva o público a colaborar com o crescimento do "Jovem Nerd", fazendo circular seu conteúdo por meio de compartilhamentos em redes sociais, de indicações aos amigos e familiares.

O crescimento paulatino do "Jovem Nerd" é motivo de orgulho para Alexandre Ottoni e Deive Pazos, que sempre fazem questão de relembrar que o "Jovem Nerd" foi construído sem "viralizar" conteúdos. Segundo as considerações de Jenkins et. al. (2014),

a metáfora viral não descreve bem aquelas situações em que a pessoa avalia ativamente um texto na mídia, decidindo com quem irá compartilhá-lo e como irá difundi-lo. As pessoas tomam decisões ativas quando propagam mídia, quer simplesmente passando um conteúdo adiante para suas redes sociais, com recomendações no boca a boca, quer postando um vídeo digital no YouTube (JENKINS; FORD; GREEN, 2014, p. 45).

Assim é a postura do público do "Jovem Nerd", que difunde a marca "Jovem Nerd" simplesmente por gostar de seu conteúdo. A decisão de passar para frente, de divulgá-lo amplamente, indicando a amigos ou compartilhando nas redes sociais, é autônoma, como explicam Alexandre e Deive em entrevista concedida para a rádio CBN de Curitiba em 25 de junho de 2013:

A gente está acostumado a ver aqui na internet muitos fenômenos de viralização: o cara faz um vídeo, viraliza, milhões de pessoas acessam, cresce muito rápido e tal. E o cara atinge sucesso na internet. Nada disso aconteceu com a gente. Engraçado dizer isso. A gente nunca teve nada, nenhum conteúdo viralizado. A gente foi, teve uma audiência sendo construída aos pouquinhos a cada ano. Foi muita persistência. Eu acho que uma coisa interessante desse tipo de audiência, a gente não teve controle sobre isso, foi simplesmente acontecendo, é que como é um boca a boca muito passional, "você tem que ouvir", "você vai gostar", essas pessoas que propagam o "Jovem Nerd" fazem dessa forma, a gente conquistou uma base de ouvintes, uma audiência muito leal, muito fiel (OTTONI; PAZOS, 2013).²

Além de ser motivo de orgulho, o fato de não terem viralizado qualquer conteúdo mostra como Ottoni e Pazos sempre estiveram bem atentos ao ritmo do mercado e as suas necessidades. Dessa forma, com o sucesso da cultura nerd despontando no Brasil, é evidente que os agentes da indústria cultural, quando se deparam diante desse mercado promissor, aproveitam a oportunidade de se dedicar a criar produtos para atender aos desejos do público nerd, um público orgulhoso em ostentar a insígnia "nerd", oferecendo uma variedade de produtos que parece infinita.

Em diversas lojas espalhadas pela internet, encontra-se de tudo que possa fazer menção a algum filme, série, livro, game, quadrinho ou qualquer outra vertente do universo nerd. Percebendo isso e, mais importante ainda, prestando atenção no que seus fãs diziam em seus comentários e e-mails, o "Jovem Nerd" inaugura a sua loja exclusiva, a "Nerdstore", atuando agora com e-commerce: "A gente aprendeu ouvindo o feedback do

¹ Os dados de audiência das atrações do "Jovem Nerd" foram captados no "Mídia Kit 2014" do site. Disponível em: http://www.ftpidigital.com.br/portifolios/midiakit_jovemnerd.pdf.

² Transcrição livre do trecho de áudio da entrevista concedida a rádio CBN de Curitiba, de 23:39 a 24:35.



público. A nossa loja online foi lançada justamente porque as pessoas começaram a pedir “ah, eu quero usar a camisa com o mascote do site” e tal... E aí? Ah, tem tanta gente pedindo, vamos fazer” (OTTONI; PAZOS, 2013).³ A busca pelo constante fortalecimento da empresa proporcionou a Pazos e Ottoni aproveitar as oportunidades de negócios com potencial de crescimento. Os pedidos de camisetas que eles afirmam ter recebido despertaram a ideia de abrir uma loja, e não teriam se tornado uma fonte importante de renda se Deive e Alexandre apenas tivessem disponibilizado para download a imagem do mascote do site, o “Nerdinho”, para que seus fãs pudessem estampá-la em suas próprias camisetas.

O “Jovem Nerd” sempre esteve atento às oportunidades para ampliar suas fontes de renda, e ao perceber que o terreno era fértil, investia para aproveitar o momento, mas vestido com uma roupagem de provedor de seu público, não de explorador de um nicho com potencial de consumo. Em outras palavras, o “Jovem Nerd” transmite a mensagem de que sempre procura atender aos interesses de seus fãs: fizeram acontecer porque os fãs “pediram”, estamparam sua marca em diversos produtos porque os fãs “queriam”, ampliaram sua linha de produtos porque seus fãs “precisavam” – um atendimento exclusivo. Além disso, os fãs acompanharam o crescimento da Nerdstore, que em seis anos de existência, passou de duas prateleiras dentro de um cômodo no apartamento da família “Jovem Nerd”, para um centro de distribuição que utiliza paletes e empilhadeiras para estocagem de seus produtos direcionados ao nicho cultural nerd.

Assim, sentindo-se agentes responsáveis por parte desse sucesso, pois colaboraram com o crescimento da Nerdstore quando fizeram suas compras, os fãs fortalecem uma relação afetiva com o “Jovem Nerd”, alimentando uma sensação de que esse sucesso também pertence a eles. E o “Jovem Nerd” fomenta isso, em diversos programas do site, com declarações no Nerdcast ou vídeos do Nerdooffice com filmagens do centro de distribuição da Nerdstore editadas com flashbacks de cenas do início da loja. Isso faz com que os fãs não apenas se engajem na causa, mas também queiram transferir para si o significado cultural nerd (MCCRACKEN, 2007) embutido nos produtos exclusivos da marca “Jovem Nerd”, o que contribui significativamente para o crescimento do site.

Por meio de “um boca a boca muito apaixonado”, os fãs se empenham em “espalhar a palavra” do “Jovem Nerd”, como se estivessem retribuindo o favor de ter a garantia de receber um atendimento diferenciado – o “Jovem Nerd” se autopromove na busca de figurar uma imagem consolidada de que oferece um atendimento especial aos seus fãs, e explora muito isso, reforçando a qualidade dos produtos e serviços oferecidos. Tanto que muitas pessoas fãs do site e ouvintes do Nerdcast desde os primeiros anos do “Jovem Nerd” hoje se tornaram colaboradores e parceiros, participando, ainda, de suas atrações principais. Não são poucos os casos de ouvintes do Nerdcast que tiveram seus e-mails lidos nos programas e hoje se tornaram nerdcasters.

Saber ouvir o público, dar-lhe a atenção requerida e tentar atendê-lo são ponto fundamental para a saúde das empresas, como apontam Jenkins et. al.:

Os públicos estão se fazendo nitidamente presentes ao modelarem ativamente os fluxos de mídia, e produtores, gerentes de marca, profissionais de serviços ao consumidor e comunicadores corporativos estão acordando para a necessidade comercial de ouvi-los e de responder a eles de maneira ativa (JENKINS; FORD; GREEN, 2014, p. 25).

Ao esboçar um autorretrato de si próprio como aquele que dá atenção e que responde de maneira ativa e dedicada a seu público, o “Jovem Nerd” se apresenta como se fosse mais uma alternativa de um espaço criado para suprir uma necessidade dos nerds brasileiros, no qual eles podem ter a liberdade de cultivar sua nerdice. Espaço esse que pode ser contestado, pois na verdade é de certa forma limitado – fato a ser discutido posteriormente, na última parte deste capítulo. Desse modo, essa época contextualizada pela cultura da convergência é propícia para a construção dessa imagem de detentor da marca “nerd”. Jenkins (2009), ao identificar as habilidades que as crianças precisam ter para se tornar participantes da cultura da convergência, acaba descrevendo as mesmas práticas exercidas pelos nerds e, mais especificamente, pelos fãs do “Jovem Nerd”:

a capacidade de unir seu conhecimento ao de outros numa empreitada coletiva (como o spoiling de Survivor), a capacidade de compartilhar e comparar sistemas de valores por meio da avaliação de dramas éticos (como ocorre na fofoca em torno dos reality shows), a capacidade de formar conexões entre pedaços espalhados de informação (como ocorre quando consumimos Matrix,

³ Transcrição livre do trecho de áudio da entrevista concedida a rádio CBN de Curitiba, de 25:04 a 25:19.



1999, ou Pokémon, 1998), a capacidade de expressar suas interpretações e seus sentimentos em relação a ficções populares por meio de sua própria cultura tradicional (como ocorre no cinema de fã de Guerra nas Estrelas) e a capacidade de circular as criações através da Internet, para que possam ser compartilhadas com outros (de novo, como no cinema de fã). O exemplo do Daily Prophet sugere ainda outra competência cultural importante: a brincadeira de interpretar papéis como meio de explorar um mundo ficcional e como meio de desenvolver uma compreensão mais rica de si mesmo e da cultura à sua volta (JENKINS, 2009, p. 248-249).

Essa reflexão de Jenkins vem corroborar a inferência de como a cultura nerd se insere no contexto da cultura da convergência, marcada pela convergência das mídias, pela cultura participativa e pela inteligência coletiva. É importante notar que a ideia de que a cultura nerd está inserida no contexto da cultura da convergência é também fortalecida aqui, pois a fala de Jenkins no final da citação mostra como a cultura nerd, por meio de sua atividade constante de desenvolvimento de narrativas com Role-Playing Game, demonstra domínio da competência cultural de interpretar papéis.

Diversas atrações e experimentos foram surgindo ao longo da história do site, contando sempre com o feedback do público. Algumas ficaram pelo caminho, outras são mantidas até hoje. As que foram canceladas mostram como Alexandre Ottoni e Deive Pazos buscam sempre o aperfeiçoamento de suas atrações para entregar a seu público conteúdos que vão atender de fato os nerds. A busca pelo melhor formato de cada programa acaba gerando uma série de experimentos que podem ser levados adiante, ser cancelados ou originar outros programas. Sendo assim, vemos que o "Jovem Nerd" é fruto de um trabalho coletivo, é resultado da participação de um público que está inserido no contexto da cultura nerd.

Das atrações do "Jovem Nerd", o Nerdcast é a principal, com uma média de 300 mil downloads na primeira semana de publicação, sendo que alguns nerdcasts chegam a alcançar a marca de 777 mil downloads na primeira semana de publicação. O Nerdcast já rendeu muitos prêmios⁴ ao "Jovem Nerd" e acabou laureado com o Prêmio Youpix 2012 como Podcast Hors-Concours.

Os assuntos debatidos no Nerdcast não tratam de questões exclusivamente nerds, mas os nerdcasters, como são chamados os participantes do programa, lançam a sua visão nerd, que se esforça para se apresentar como sendo extremamente bem humorada, sobre as mais diversas temáticas, que vão desde artes marciais até viagens, passando por tecnologia, quadrinhos, Star Wars, RPG e, até mesmo, pela literatura.⁵ Essa ideologia, como já apontado na introdução desta tese, é algo que Jovem Nerd e Azaghal sempre se orgulharam em afirmar: o "Jovem Nerd" não é um blog que trata exclusivamente de coisas nerds ou é limitado ao mundo nerd, mas lança sua visão nerd sobre as coisas do mundo em geral.

James Paul Gee afirma que as comunicações humanas estão cada vez mais interligadas em torno de uma rede na qual "no novo capitalismo, não é realmente importante o conhecimento que as pessoas têm sozinhas, mas sim o que elas podem fazer com outros de forma colaborativa para efetivamente adicionar 'valor' à iniciativa" (GEE, 2000, p. 49).⁶ Dessa forma, assim como Henry Jenkins se posiciona em Cultura da Convergência (2009), Gee aponta para a relevância da prática de um movimento colaborativo entre as pessoas para compartilhar conhecimentos: "um movimento para que pessoas possam trabalhar colaborativamente em equipes para alcançar resultados e agregar valor por meio da distribuição de conhecimento e entendimento" (GEE, 2000, p. 50).⁷ O conhecimento compartilhado por meio das atrações do "Jovem Nerd", principalmente do Nerdcast, é um fator determinante da aproximação do público nerd com o "Jovem Nerd", visto que os nerds podem se interessar pelo tema debatido em um programa e buscar saber mais sobre o

⁴ Prêmio Ibest 2008: melhor podcast, melhor blog de humor, melhor blog de notícias; Prêmio Podcast 2008: humor (júri), humor (popular), mais votado (todas as categorias); Prêmio Info 2008: melhor blog; Prêmio Pix 2009 Melhores da Websfera: melhor podcast; Prêmio MTV VMB 2009: blog do ano; Prêmio Pix 2010 Melhores da Websfera: melhor podcast; Prêmio Pix 2011 Melhores da Websfera: melhor podcast e videocast; Prêmio #EPIC 2011 Melhor Cross Publisher: melhor mídia que trabalha blog, podcast, videocast, Twitter e Facebook; Prêmio Pix 2012 Melhores da Websfera: melhor site, geek do ano (Alexandre Ottoni), Prêmio Hors Concours de Podcast; Shorty Awards 2013: melhor podcast e melhor do Brasil; The BOBs 2013: melhor blog em língua portuguesa.

⁵ Seguem os temas em ordem alfabética: animação, artes marciais, áudio drama, biografia, ciências, cinema, comportamento, cotidiano, entrevistas, games, gastronomia, história, história alternativa, internet, lendas e mistérios, literatura, Lost, melhores momentos, música, nostalgia, profissões, publicidade, quadrinhos, retrospectiva, RPG, Star Wars, tecnologia, teorias da conspiração, terror, trabalho, TV, viagens. Ver: <http://jovemnerd.com.br/categoria/nerdcast/>.

⁶ Tradução livre de "In the new capitalism, it is not really important what individuals know on their own, but rather what that they can do with others collaboratively to effectively add 'value' to the enterprise".

⁷ Tradução livre de "a movement towards people who can work collaboratively in teams to produce results and add value through distributed knowledge and understanding".



assunto, replicando e discutindo sobre os temas adotados semanalmente no site. Na exclusividade desse ciberespaço, os nerds discutem os mais diversos assuntos.

Essa visão nerd lançada sobre as coisas, apesar de ser bem humorada, é bastante lúcida, pois os nerdcasters pesquisam a fundo os temas dos programas, uma atividade genuinamente nerd, além de contar com a participação de especialistas, como pesquisadores, professores e empresários. Ou seja, mesmo sendo bastante engraçado, o que ajuda na relação com o público, o Nerdcast consegue manter uma postura disciplinadamente séria e sóbria, que são pontos importantes para o prestígio do programa. Da mesma forma ocorre com as outras atrações do "Jovem Nerd". Apesar de brincar por diversas vezes que, por estarem na internet, eles podem falar o que querem sem a preocupação de cometer alguma gafe, é evidente a busca pela lucidez e fundamentação nos argumentos apresentados nos debates e nas apresentações dos temas. A participação do público com seu feedback, seja nos comentários deixados nos posts ou na sessão de leitura de e-mails, que é chamada de "caneladas do Nerdcast", também é importante, pois corrige eventuais erros ou omissões ocorridos nos programas. A postura mantida pela equipe do "Jovem Nerd", como pesquisadores sérios, leva o público a adotar o mesmo comportamento ao enviar e-mails e comentários ao site.

Referências

GEE, James Paul. New people in new worlds: Networks, the new capitalism and schools. In: COPE, Bill; KALANTZIS, Mary (org.). **Multiliteracies. Literacy Learning and the Design of Social Futures**. London and New York: Routledge, 2000

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. Trad. Susana Alexandria. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2009.

JENKINS, Henry; FORD, Sam; GREEN, Joshua. **Cultura da conexão: criando valor e significado por meio da mídia propagável**. Trad. Patricia Arnaud. São Paulo: Aleph, 2014.

MCCRACKEN, Grant. **Cultura e consumo: uma explicação teórica da estrutura e do movimento do significado cultural dos bens de consumo**. RAE - Revista de Administração de Empresas, São Paulo, v. 47, 2007. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rae/v47n1/a14v47n1.pdf>>. Acesso em: 09 jul. 2015.

OTTONI, Alexandre. **Crônicas de Ghanor - Guia ilustrado oficial da primeira trilogia do Nerdcast Especial de RPG**. Curitiba: Nerdbooks, 2013.

OTTONI, Alexandre; PAZOS, Deive. **Entrevista Alexandre Ottoni e Deive Pazos**. Entrevista concedida à Rádio CBN Curitiba. In: Os criadores do blog "Jovem Nerd", que tem 2 milhões de acessos por mês. Curitiba: CBN, 25 jun. 2013. Disponível em: <<http://www.cbncuritiba.com.br/site/texto/noticia/Entrevista/11644>>. Acesso em: 25 jun. 2013.



O herói-bicho: a projeção epopeica de Fabiano no contexto regional de *Vidas Secas* (1938)

Alceni Elias Langner (UNIOESTE Campus Cascavel)¹

RESUMO: Com base em apontamentos teórico-críticos elaborados por Antonio Candido, associadas às abstrações teóricas de críticos literários latino-americanos como Fernando Aínsa (1991) e Alonso Amado (1984), esse trabalho apresenta uma visão analítica da obra *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos, enfocando especificamente o personagem Fabiano. A análise revela o sertanejo na perspectiva de herói, ao mesmo tempo em que convive com enfrentamentos internos, por conta dos revezes situacionais e psicológicos, e externos, devido aos infortúnios em que está condicionado. Nesse sentido, buscar-se-á um reflexo desse personagem em aspectos estruturais, semânticos e simbólicos na obra, a fim de revelar as facetas heroicas que circundam o sertanejo, sejam estas com relação estrita ao indivíduo problematizado ou aos personagens que circundam sua existência. A fim de nortear a universalidade da obra em questão e para dar respaldo à pesquisa, serão inferidas notas de teóricos como Michael Bakhtin (1993), Georg Lukács (2000) e Lucien Goldman (1976).

Palavras-chave: Regionalismo de 30; *Vidas secas* (1938); Fabiano.

O atraso na perspectiva de Antonio Candido

Ao discorrer sobre a produção literária na América, especificamente nos países latinos, Antonio Candido escreve alguns ensaios, os quais foram publicados no livro *Educação pela noite & outros ensaios* (1989), dentre os quais traz à baila alguns assuntos pertinentes à produção que se desenvolveu no período que compreende o desmembramento dos países latinos da Europa colonizadora (espanhóis e portugueses).

Em um desses ensaios, *Literatura e subdesenvolvimento*, Candido traça um comparativo entre características literárias da fase delineada no momento do “país novo”, a qual o autor nomeia “da consciência amena de atraso”; comparando-a com a fase que transcorre no momento da consciência de “país subdesenvolvido”, a qual nomeia como “consciência catastrófica de atraso”, consciência essa última que agrega obras como a que este artigo busca analisar: *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos.

Diante disso, o autor apresenta informações referentes a diferentes nações latino-americanas, a fim de mostrar como se concretiza esse contexto, ligando essa situação principalmente ao analfabetismo comum entre os países subdesenvolvidos. Assim, afirma que a literatura erudita ainda é um objeto para poucos, ainda mais em sociedades onde o número de leitores é reduzido:

No entanto, é também possível imaginar que o escritor latino-americano esteja condenado a ser sempre o que tem sido: um produtor de bens culturais para minorias, embora no caso estas não signifiquem grupos de boa qualidade estética, mas simplesmente os poucos grupos dispostos a ler. (CANDIDO, 1989, p.144).

¹ Graduado em Letras - Português/Espanhol pela Universidade Federal da Fronteira Sul (Campus Realeza-PR). Aluno do Programa de Pós-graduação *Stricto Sensu* em Letras, área de concentração em Linguagem e Sociedade, Nível de Mestrado; Atual na linha de pesquisa Linguagem Literária e Interfaces Sociais: Estudos Comparados. Integrante do grupo de pesquisa “Ressignificações do passado na América Latina: leitura, escrita e tradução de gêneros híbridos de história e ficção - vias para a descolonização”, coordenado pelo Prof. Dr. Gilmei Francisco Fleck. Colaborador do projeto de extensão “Estudos das teorias contemporâneas de análise literária - segunda fase”, vinculado ao PELCA - Programa de Ensino de Literatura e Cultura/PROEX-Unioeste-Cascavel. Colaborador do Projeto de Extensão “Ensino de Língua e Literatura: Algumas reflexões” coordenado pela professora Terezinha da Conceição Costa-Hübes. Aluno bolsista da CAPES. (alcenilang@hotmail.com)



Nesse sentido, o autor defende que, apesar de existirem grupos de leitores, eles ainda são poucos e pequenos, e alerta para o nosso *status quo* de "continente sob intervenção", referindo-se à invasão europeia na literatura latino-americana, quanto a isso, o autor diz que devemos tomar cuidado para não sermos arrastados "pelos instrumentos e valores da cultura de massa, que seduzem tantos teóricos e artistas contemporâneos." (CANDIDO, 1989, p. 146).

Ligado a esses apontamentos, o autor concatena a questão da "dependência cultural", como um dos principais fatos desse subdesenvolvimento que atinge as artes produzidas na América Latina, entretanto aponta isso como algo "natural", visto que em um país como o Brasil, por exemplo, onde a miscigenação já acontece desde a colonização, é comum ter-se uma cultura delineada nos moldes das nações de origem dos colonizadores, pois, a pesar das lutas para ter-se uma identidade cultural independente, algumas referências foram seguidas.

Candido formula um estudo baseado na retórica, no qual busca várias escolas literárias latino-americanas, e compara-as com o surgimento desses movimentos na Europa, elaborando um esboço de ambos os contextos, para os quais julga serem de pura "consciência de atraso", visto que não passa de uma imitação sem causa, uma literatura produzida para um leitor ideal que se encontra em solo europeu, desde o texto esmerado da escola parnasiana e árcade, até o surgimento da Academia Brasileira de Letras nos moldes da já existentes na França.

Contudo, após ancorar sua ideia em alguns exemplos ocorridos na Europa e em países latinos, Candido conclui que o regionalismo na literatura é a forma mais original no tratamento dessa identidade cultural, visto que diante das condições reais escancaradas, como o subdesenvolvimento, se torna impossível o escritor não a transformar em texto, dada a sensibilidade estética que tal realidade provoca, como nas palavras do autor:

As áreas de subdesenvolvimento e os problemas do subdesenvolvimento (ou atraso) invadem o campo da consciência e da sensibilidade do escritor, propondo sugestões, erigindo-se em assunto que é impossível evitar, tornando-se estímulos positivos ou negativos da criação. (CANDIDO, 1989, p. 157-158).

Dentro desse ponto de vista, podemos fazer uma concisa relação entre os apontamentos de Candido com o romance regionalista de 30, acima de tudo ao buscar o valor contido na crítica social que permeia a produção dessa época, liberdade alcançada após os movimentos modernistas e disseminadas na década de 30 por não encontrar muita resistência na Era Vargas, ou, como aponta Coelho (2014), possivelmente pelo descaso, já que na mesma época também estava ocorrendo a Segunda Guerra Mundial, o que roubava o foco de problemas internos do país, principalmente as mazelas sociais do semiárido.

Com o pontapé inicial em 1928, com a publicação da obra *A Bagaceira*, de José Américo de Almeida, essa geração de romancistas estava a fazer algo que marcaria a literatura brasileira: a denúncia por meio da crítica incutida na ficção, considerando, para tal, um contexto decadente brasileiro que se desenrolou desde a grande seca de 1915 no nordeste do país, como é retratado no romance *O Quinze*, de Rachel de Queiroz (1930). Embora as produções regionalistas para Candido sejam a forma mais evidente da identidade de um país que está na fase do "atraso", esse estilo até então não era bem visto pela crítica, julgado até como uma sublitteratura, pois no Brasil o que se tinha como exemplo de cânone eram as obras machadianas, romances puramente urbanos.

Em linha de comparação, podemos ter a noção de atraso das produções brasileiras ao verificar as produções de caráter social que já estavam sendo produzidas na Argentina, por exemplo, com escritores como Esteban Echeverría, na elaboração de contos de alto teor crítico-social, como *El Matadero* em 1840, com uma temática denunciativa do governo de Juan Manuel de Rosas. Contudo, apesar da iniciativa precoce em escancarar essas mazelas, essas temáticas servem como um espelho para refletir a alteridade existente no contexto pós-colonial da América Latina.

Em contraponto, percebemos que, embora os países latino-americanos se mantenham distantes do primeiro mundo pela taxativa nomenclatura de subdesenvolvidos, isso por questões sociais, políticas e econômicas, a literatura produzida aqui não reproduz, há muito tempo, os moldes e tradições que a literatura europeia difundia, tanto em questões de produção literária, quanto na crítica e nas teorias inerentes às produções, se considerarmos o que já vinha sendo produzido nos demais países latinos, como Argentina, Venezuela e Peru por exemplo, que desde o início do século XX já se desvincilhavam dos modelos europeus, assumindo uma forte postura emancipatória.



Um dos exemplos disso é o romance histórico, que apesar do respaldo em modelos clássicos de autores como Walter Scott, Alejandro Manzoni e Gustave Flaubert, conforme apontam estudos de Alonso Amado (1984), esse estilo não imperou em contexto latino, como revelam as considerações de Fernando Aínsa (2003), o qual constrói um levantamento muito bem pavimentado acerca do novo romance histórico latino-americano, gênero que assume a originalidade identitária latina.

Em seus estudos, Aínsa (2003), precisamente na obra *Reescribir el pasado*, faz uma busca por esse valor histórico e ficcional na América Latina, apontando os documentos históricos, desde o diário de Colombo e os Naufrágios de Alvar Núñez Cabeza de Vaca, até textos contemporâneos da revolução mexicana, apontando-os como o porto de partida para o surgimento do Novo Romance Histórico Latino-americano. O gênero trouxe esse resgate da história associada à ficção, embora no Brasil esse processo tenha sido retardatário. Aínsa (2003) aponta que a tomada documental para a produção ficcional, em caráter de objetos de estudo histórico-literários, foi uma assertiva de imediato, pois:

[...] se multiplican los análisis críticos de los referentes históricos en la narrativa, de la intertextualidad entre fuentes documentales y creación ficcional, gracias a los cuales se lee "la historia como una narración" y se analizan las "estrategias discursivas y persuasivas del texto de historia. (AÍNSA, 2003, p. 10).

Com isso, pode-se dizer que, Candido, ao problematizar a questão do romance regionalista como representante da identidade, desconsidera grande parte da produção realizada na América Latina, visto que tende a focalizar as produções brasileiras, as quais realmente se retardaram em se desvincular das formas do primeiro mundo, nos permitindo tal análise com base no romance de 30, dentre os quais, a obra *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, quem sabe seja um dos melhores exemplos, se aproximando da linha que seguiam escritores latinos como Estéban Echeverría e José Hernández.

Vidas secas: a epopeia do sertão

Esse romance regionalista foge das características planas por apresentar não só um homem flagelado, mas o seu íntimo, o seu psicológico. Como nas temáticas de Jorge Amado e, principalmente em *Vidas Secas* (2008[1938]), de Graciliano Ramos, cuja narrativa não precisou de grandes ornamentos ou conflitos já que os personagens são marginalizados e diminuídos ao nível de animais, esse era um reflexo do subdesenvolvimento: "[...] em plena fase de pré-consciência do subdesenvolvimento, encontrar uma alta expressão em *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, sem vertigem da distância, sem torneios nem duelos, sem cavalhadas nem vaquejadas, sem o centaurismo que marca os outros." (CANDIDO, 1989, p. 159).

Nesse ensaio, o autor deixa claro a importância dessa narrativa de Graciliano Ramos, especialmente pelo seu caráter regionalista e pelas características próprias da obra nos níveis lexicais e semânticos quando trata do monossílabo e dos sintagmas mínimos, vindouros da barbárie humana submetida a "níveis mínimos de sobrevivência." (CANDIDO, 1989, p.161).

Para Coelho (2014), a obra de Graciliano não denuncia apenas o estado patriarcal brasileiro, mas também assevera o descaso do governo para com a população das regiões semiáridas do país, o que alcançou uma magnitude ainda maior na década de 40 quando outros artistas aderem à causa, como foi o caso de Candido Portinari com a sua arte expressionista, retratando o contexto e o sofrimento do povo, como na obra *Os retirantes* (1944). Em seus estudos, Coelho (2014) aponta que houve uma amizade muito íntima entre Graciliano e Portinari, o que sem dúvida, além da influência, acrescentou ainda mais força para a temática que defendiam, visto que ambos já eram muito conhecidos publicamente.

Em suma, Coelho (2014) salienta a existência do confronto entre personagens que possuem sonhos e ambições, com a realidade social, que estilhaça suas vontades sem piedade. Na obra, os sonhos são representados por desejos pequenos, como em Sinha Vitória querer uma cama de verdade, já os reveses ganham sua representação na força da lei e na condição climática.

Ao analisar *Vidas secas*, podemos perceber esses traços tão marcantes em Sinha Vitória, a animalização da personagem ganha ao mesmo tempo que uma imagem semântica, pela forma magistral com que Graciliano conduz a descrição gestual e comunicativa da personagem, também lexical, o que remete aos apontamentos de Candido quando fala a respeito de uma comunicação monossilábica: "[...] Sinha Vitória estirou o beijo indicando



vagamente uma direção e afirmou com alguns sons guturais que estavam perto. [...] Sinha Vitória aprovou esse arranjo, lançou de novo a interjeição gutural, designou os juazeiros invisíveis." (RAMOS, 2008, p. 10-11).

É perceptível que autor de *Vidas Secas* não trabalha somente no campo da escrita quando guturaliza seus personagens, mas sim faz que com eles próprios o digam, o que vem a ser uma auto-animalização, como vemos na fala de Fabiano: "– Você é um bicho, Fabiano. Isto para ele era motivo de orgulho. Sim senhor, um bicho capaz de vencer dificuldades. [...] O corpo do vaqueiro derreava-se, as pernas faziam dois arcos, os braços moviam-se desengonçados. Parecia um macaco." (RAMOS, 2008, p. 19). Por esses aspectos entendemos o motivo pelo qual Candido afirma ser a obra de Graciliano Ramos um exemplo representativo do romance regionalista.

No nível de elaboração estética e construção narrativa, *Vidas secas* se apresenta dividido em treze partes, as quais narram um percurso de travessia do sertão pela família de Fabiano, esta constituída por cinco membros. As partes da obra, narradas em terceira pessoa, cumprem o papel de trazer à tona o ponto de vista de cada um dos personagens, abordando seus medos, seus sonhos além de suas incompreensões diante do mundo e de si próprios.

Em seu ensaio "A nova narrativa", elencado na mesma obra, Candido remete à questão da forma como a obra foi dividida, nomeando-a como um gênero intermediário, visto na íntegra como um romance, porém como um livro de contos se dadas as partes isoladamente: *Vidas secas* "[...] pertence a um gênero intermediário entre romance e livro de contos, e o estudo da sua estrutura esclarece melhor o pouco êxito de Graciliano neste gênero". (CANDIDO, 1989, p. 63).

A obra *Vidas secas*, se vista pelo viés da fragmentação, nos dá não somente um texto em blocos, mas também uma família parcialmente desfocada. Essa fragmentação divide e condiciona os personagens a um espaço menor de tempo dentro da narrativa, como por exemplo o espaço dedicado especificamente às crianças: O Menino Mais Novo e O Menino Mais Velho, tais criações, ainda que animalizadas, não teriam a mesma consistência sem a parte que exprime características individuais de Fabiano, ou mesmo de Baleia ou de Sinha Vitória, visto que a estrutura familiar representa um sofrimento maior comparado a seres isolados.

Nesse caso, considerando a posição de Fabiano, alteraríamos a posição de homem sujeito para homem predicado da obra, isso pelo fato de não estarmos mais olhando para a narrativa de *Vidas secas* a fim de interpretar que, simploriamente, um homem conduz sua família pelo sertão do Nordeste, mas sim que uma família de sertanejos luta pela vida em meio às situações adversas do sertão.

Em sua obra *Ficção e Confissão* (2006 [1956]), Candido faz uma análise concisa de *Vidas secas*, na qual tece algumas associações com *Os sertões*, de Euclides da Cunha, congregando algumas informações a respeito do caráter epopeico das obras. Enquanto *Os sertões* traz "faíscas de epopeia", *Vidas secas* se constrói como uma epopeia da frustração, visto que não temos um herói plano, como nas epopeias clássicas de Virgílio, Homero e Camões, muito menos na concepção de anti-herói representado por *Dom Quixote* de Cervantes (1605) ou, e mais próximo, por *Martín Fierro*, de José Hernández (1872), não que as obras sejam epopeias, mas assim como *Vidas secas*, apresentam características marcantes para tal.

Se fossemos tentar relacionar Fabiano a uma tipologia de herói romanesco, talvez pudéssemos utilizar as definições que Lukács (2000) apresenta em sua obra *A teoria do romance*, na qual desenvolve uma ideia sobre o "idealismo abstrato". Nesse tipo de romance, o herói se concretiza com uma consciência incapaz de abarcar todas as complexidades que se apresentam no decorrer da vida, sua mentalidade está presa em um objetivo único, o qual se desvanece em meio ao "deslumbramento demoníaco" pelo qual o personagem é tomado:

É a mentalidade que tem de tomar o caminho reto e direto para a realização do ideal; que, em deslumbramento demoníaco, esquece toda a distância entre ideal e idéia, entre psique e alma; que, com a crença mais autêntica e inabalável, deduz do dever-ser da idéia a sua existência necessária e enxerga a falta de correspondência da realidade a essa exigência a priori como o resultado de um feitiço nela operado por maus demônios, feitiço que pode ser exorcizado e redimido pela descoberta da palavra mágica ou pela batalha intrépida contra os poderes sobrenaturais. (LUKÁCS, 2000, p. 100).

Fabiano se mistifica entre a ideia do que poderia chegar a ser e a distância desse acontecimento frente ao espaço em que vive, no entanto, diferentemente das epopeias clássicas, nas quais a intervenção divina era inserida por meio dos deuses e entidades



que a mitologia carrega, no romance moderno e regionalista não teremos mais essa presença, e o que nos resta é um romance no qual os personagens são condicionados a viver em um contexto esquecido por Deus, tão esquecido que nenhum lugar é seguro, o que é evidenciado pela vida nômade que o chefe da família deseja pra si:

A sina dele era correr mundo, andar para cima e para baixo, à toa, como judeu errante. Um vagabundo empurrado pela seca. Achava-se ali de passagem, era hóspede. Sim senhor, hóspede que se demorava de mais, tomava amizade à casa, ao curral, ao chiqueiro das cabras, ao juazeiro que os tinha abrigado uma noite. (RAMOS, 2008, p. 19).

O fato é que, conforme aponta Assis Viana (1988), em *Vidas Secas* "Graciliano consegue uma perfeita união de elementos diversos: homem, paisagem, sentimento, bicho, terra, fome, seca, humilhação, tudo é uma coisa só, girando em círculo, sem princípio nem fim, um continuando no outro, ou continuando o outro." (ASSIS VIANA, 1988, p. 58), o que nos remonta a questão do sertão infinito em Guimarães Rosa, no entanto enquanto um representa a solidão do homem, o outro trata da luta, retratando o semiárido e os enfrentamentos do homem nesse ambiente, portanto não existe solidão humana. Sendo assim, mesmo configurado no esquecimento de Deus, Fabiano é um homem-herói que tem um roteiro linear infinito, pois a narrativa tem início com uma fuga, e termina com outra, o que o deixa preso nesse círculo sob o alicerce dos vários componentes citados.

Se aproximando da concepção de herói, BAKHTIN (1993), comenta que "O homem ou é superior ao seu destino ou é inferior à sua humanidade" (p. 425), dessa forma, se abolirmos a ideia de que Fabiano se autodenomina "bicho", teremos um homem-herói se configurando sobre a sua inferioridade humanística, herói não por realizar grandes feitos, até por que a única imagem heroicizada de Fabiano é criada pelo Filho Mais Novo, mas pela retidão e pureza que possui, como nos fala Candido (1996): "Fabiano é um esmagado, pelos homens e pela natureza; mas o seu íntimo de primitivo é puro." (p. 63).

No caso específico do Filho Mais Novo, quem sabe pela ausência de outra referência, atribui ao pai o papel de herói: os afazeres da profissão deste são como os feitos e conquistas do herói, as roupas e apetrechos de trabalho são as armas com as quais o herói desempenha suas atribuições. Isso fica claro quando vemos na obra a descrição que o narrador faz, na perspectiva do filho, do momento em que Fabiano está se equipando com as ferramentas de trabalho:

Naquele momento Fabiano lhe causava grande admiração. Metido nos couros, de perneiras, gibão e guarda-peito, era a criatura mais importante do mundo. As rosetas das esporas dele tilintavam no pátio; as abas do chapéu, jogado para trás, preso debaixo do queixo pela correia, aumentavam-lhe o rosto queimado, faziam-lhe um círculo enorme em torno da cabeça. (RAMOS, 2008, p. 37).

O narrador proporciona ao leitor uma descrição cronológica da observação do Menino Mais Novo, tanto que o momento em que Fabiano monta a égua alazã para domá-la, para o menino é como se o seu herói estivesse colocando a capa e se apurando para se lançar em voo: "[...] O vaqueiro apertou a cilha e pôs-se a andar em redor, fiscalizando os arranjos, lento. Sem se apressar, livrou-se de um coice [...] e foi um redemoinho na catinga. (RAMOS, 2008, p. 47-48).

E como todo bom herói que se preze, a luta enfrentada nunca pode ser fácil, os desafios devem ser difíceis a ponto de a vitória ser significativa, é o que acontece com Fabiano que, em uma investida violenta da égua, acaba por despencar ao chão, no entanto, como um gato, o herói cai em pé, o que aumenta ainda mais a admiração do filho, que a expressa por meio de algumas marcas semânticas no texto, como "as mãos suadas", o misto de alegria e medo ao esperar "uma eternidade" ou ainda o "grito" ao assustar-se:

Trepado na porteira do curral, o menino mais novo torcia as mãos suadas, estirava-se para ver a nuvem de poeira que toldava as imburanas. Ficou assim uma eternidade, cheio de alegria e medo, até que a égua voltou e começou a pular furiosamente no pátio, como se tivesse o diabo no corpo. De repente a cilha rebentou e houve um desmoronamento. O pequeno deu um grito, ia tombar da porteira. Mas sossegou logo. Fabiano tinha caído em pé e recolhia-se banzeiro e cambaio, os arreios no braço. (RAMOS, 2008, p. 48).

E assim se transfiguram as faces do homem-herói em *Vidas secas*, mesmo este querendo ser bicho. Ora pelos olhos do Menino Mais Novo, ora pelos olhares da crítica comparativista. Em suma, podemos concluir que Fabiano assume um papel importante na obra de Graciliano Ramos por ser lançado em um cenário, especificamente na década de 30, em



que os romances buscavam um “engajamento político, religioso e social no campo da cultura” (CANDIDO, 1980, p. 182).

Apesar de não ser um herói epopeico, com cantos de anúncio e uma saga imponente, Fabiano anuncia, conduzindo sua família, a “planície avermelhada” do sertão, além construir uma saga valorosa, não por conquistas ou grandes feitos históricos, mas pela resistência em meio à miséria. Quem sabe o romance seja mesmo “desmontável”, como reparou Rubem Braga, mas Fabiano circunda entre todas as partes, e é da transcendência dessa união que se monta o herói da epopeia nordestina.

Referências

AÍNSA, F. **La nueva novela historica latinoamericana**. México: Plural 140 (82-85), 1991.

AMADO, A. **Ensayo sobre la novela historica**. Madrid: Gredos, 1984.

BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. São Paulo: Unesp/Hucirec, 1993.

CANDIDO, A. **Ficção e Confissão: Ensaaios sobre Graciliano Ramos**. 3 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 1996.

CANDIDO, A. **A educação pela noite & outros ensaios**. São Paulo: Editora Ática, 1989.

COELHO, T. S. Candido Portinari e Graciliano Ramos: diálogos de *Vidas Secas* com *Os retirantes*. In: **Baleia na rede**, v. 1, n. 11, 2014. (p. 36-51).

GOLDMAN, L. CABRAL, Álvaro (Trad). **Sociologia do romance**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

LUKÁCS, G. **A teoria do Romance: um ensaio histórico**. 1 ed. Fundação Biblioteca Nacional: Rio de Janeiro: 2000.

LUKÁCS, G. **La novela histórica**. México: Ediciones Era, 1966.

RAMOS, G. **Vidas Secas**. 106ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

ASSIS VIANA, V. **Graciliano Ramos**. 2. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988.



A problemática do gênero literário a partir do século XX: fragmentação, mobilidade e desintegração



A fragmentação liricizada dos elementos narrativos de *Água Viva*, de Clarice Lispector

Alessandra Regina de Carvalho (UEM)

RESUMO: O intento com esse trabalho é apresentar um dos capítulos da dissertação de mestrado intitulada: *Bruxaria em Água viva, de Clarice Lispector*, no qual faz menção ao estudo que sugere detectar e demonstrar a possibilidade de se estudar a liricização das categorias da narrativa em Clarice Lispector, ou seja, a fragmentação de todos os elementos narratológicos no que tange a obra em análise. Relacionar a hibridez do gênero lírico ao narrativo, na tentativa de asseverar ser *Água viva* um romance lírico. Há, ainda, a análise das nuances de silêncio presentes no fluxo de consciência da personagem-narradora, de forma a auxiliar em seu processo epifânico. *Água Viva* não apresenta fábula, tempo linear, unidade de espaço, apenas se conhece o fino fio da história, por meio da seguinte descrição: uma mulher, sem nome, que decide deixar de pintar para se aventurar no universo da escrita. Assim, passa a criar um novo espaço, no qual interage com os elementos da Natureza, que são evocados para a realidade, e têm importância quando a personagem os faz viver. Corroboram com o trabalho: Eni Puccinelli Orlandi (2007), Luzia A. Berloff Tofalini (2013), Rosa Maria Goulart (1990), entre outros.

Palavras-chave: construção de identidade; Clarice Lispector; romance lírico.

Este artigo é um recorte de parte integrante da dissertação de mestrado intitulada: *Bruxaria em Água viva, de Clarice Lispector*, de autoria de Alessandra Regina de Carvalho, tendo como orientadora a professora doutora Evelyn Vânia Libanori. A defesa desta dissertação foi aprovada pela banca examinadora, na Universidade Estadual de Maringá - Departamento de Letras, em março de 2016. O título deste artigo foi estruturado a partir de um recorte feito em um dos capítulos da mencionada dissertação, o qual traça estudo acerca de *A fragmentação liricizada dos elementos narrativos de Água viva, de Clarice Lispector*. Um dos objetivos da dissertação, e que se faz presente neste artigo, foi propor estudo que sugere detectar e demonstrar a possibilidade de se estudar a liricização das categorias da narrativa em Clarice Lispector, ou seja, a fragmentação de todos os elementos narratológicos no que tange a obra *Água Viva*, a qual não apresenta fábula, tempo linear, unidade de espaço. Apenas se conhece o fino fio da história, por meio da seguinte descrição: uma mulher, sem nome, que decide deixar de pintar para se aventurar no universo da escrita. Assim, passa a criar um novo espaço, o Cosmos (kósmos=universo), no qual interage com os elementos da Natureza, que são evocados para a realidade, e têm importância quando a personagem os faz viver.

Dentro desta perspectiva, observa-se que o gênero romance vem se construindo no decorrer da trajetória da história literária, culminando, nos estudos do século XX, como diziam alguns teóricos, em sua quase "morte". Porém, esta nomenclatura não se materializa, e este se revigora e passa a abarcar outras possibilidades de escrita e análise. Assim, passa-se, também, a analisá-lo através do viés das correntes filosóficas do existencialismo, mostrando toda a angústia de personagens "jogadas" na dura jornada do existir. Essa visão filosófica do existir faz com que as obras literárias romanescas se tornem cada vez mais profundas em suas construções, exigindo muito mais dos leitores.

Nesse sentido, a forma com que Clarice Lispector adentra ao mundo dos símbolos e que está oculto por detrás de cada palavra é o que a faz ser a autora intimista que é,



capaz de despertar os mais adversos sentimentos em quem lê suas obras, pois consegue atingir a profundidade do ser. O que deixa suas obras repletas de pura filosofia e existencialismo. Diego Miiller Fascina e Alice Áurea Penteado Martha (2015) no artigo *A recepção crítica de Clarice Lispector: momentos decisivos* apresentam estudos sobre a recepção da crítica em relação a autora mencionada, mostrando a leitura de Benedito Nunes acerca da presença da náusea, da angústia e do medo em obras da autora em questão (FASCINA; MARTHA, 2015). Dessa forma, o existencial passa também a ser contemplado nas obras de Clarice Lispector, dando mais profundidade as análises de seus textos literários.

Após 1960, acirraram-se os estudos acerca de algumas recorrências em Clarice, tais como o existencialismo, a sondagem de natureza psicológica, a não linearidade do tempo e do enredo, a transfiguração do espaço, o uso do monólogo interior e do fluxo de consciência, a epifania, o silêncio, dentre outras. A partir de então, as obras de Clarice passaram a ser revisitadas e melhor exploradas a partir de estudos realizados em meios universitários e escolares. Esse cunho existencialista de Clarice Lispector também pode ser observado através de estudos de Massaud Moisés (1985), que em seu livro *História da literatura brasileira* apresenta a visão existencial nas obras de Clarice, que surge como forma de cumprir sua estética que tem como modelo a interioridade psicológica do "eu". Esse jeito clariciano de compor personagens introspectivas iniciou-se já com sua primeira obra *Perto do coração selvagem* prosseguindo em todas as outras. O autor apresenta que mesmo quando Clarice Lispector cria narradores-personagens que narram em terceira pessoa, ainda assim há a presença de monólogos indagativos, que remetem a um "eu" que se interioriza abarcando para si todas as outras possibilidades presentes no discurso. Como pode ser observado no excerto que segue:

O existencialismo em Clarice Lispector cumpre à risca o modelo psicológico inscrito nessa filosofia de vida: toda a sua obra, desde *Perto do Coração Selvagem* até os textos póstumos (ainda que narrados na terceira pessoa), espraia-se como um imenso monólogo, ou, com mais rigor, um solilóquio, uma vez que se processa perante um interlocutor, representado pelo leitor ou pelo "eu" tornado objeto de si próprio. Como que ao espelho, o "eu" se narra interminavelmente, retomando sempre de ponto diverso o círculo em espiral de sua ansiosa indagação (MOISÉS, 1985, p. 458).

O existencialismo apresentado pelo teórico está evidente nas obras de Clarice Lispector, em especial nos contos que constituem a obra *Laços de família*. Tal pode ser observado quando se faz a análise dos contos e se tem a impressão de que as personagens apresentadas como infelizes ou entediadas, passam por um processo de iluminação que modifica o seu estado anterior. Esse processo é conhecido por epifania. Esse termo é apreciado por meio da linguagem e a forma como ela se constrói nos textos claricianos. A construção textual e a escolha lexical perpassam pela introspecção do sujeito, do "eu" narrativo presente em seus textos. A forma como a linguagem é organizada apresenta-se diante do leitor, através do fluxo de consciência das personagens e narradoras e da profundidade com que elas adentram o interior da natureza humana. Dentro desse contexto linguístico, há a epifania, ou ainda, o instante epifânico. Affonso Romano de Sant'Anna e Marina Colasanti (2013) expressam no livro *Com Clarice* estudo acerca da epifania, apresentando que o próprio texto pode ser o momento da luminosidade que o instante epifânico desperta: "O texto pode ser o momento luminoso da epifania" (SANT'ANNA; COLASANTI, 2013, p. 128). Assim, a escrita pode ser considerada como o próprio momento epifânico, capaz de trazer à iluminação sobre cada palavra, de forma a criar uma verdadeira profusão de luzes diante dos olhos do leitor.

Em relação à epifania, Affonso Romano de Sant'Anna e Marina Colasanti (2013) entendem que esse termo pode ser compreendido em dois momentos de significação. Um deles está relacionado aos sentidos "místico" e "religioso", e quando surge nestes contextos, a epifania representa a aparição de um Ser espiritual, que os autores citam como a aparição do próprio Cristo. No sentido literário, o instante epifânico está ligado a uma situação cotidiana de vida que passa por um momento de profunda iluminação. Isso ocorre por meio das situações mais simples e banais do dia a dia, que passam por uma experiência reveladora, que modifica de algum modo a vivência da personagem ou narradora. O que pode ser comprovado no texto seguinte:

A questão da epifania (epiphaneia) pode ser compreendida num sentido místico-religioso e num sentido literário. No sentido místico-religioso, a epifania é o aparecimento de uma divindade e uma manifestação espiritual - e é neste sentido que a palavra surge descrevendo a aparição de Cristo aos



gentios. Aplicado à literatura, o termo significa o relato de uma experiência que a princípio se mostra simples e rotineira, mas que acaba por mostrar toda a força de uma inusitada revelação. É a percepção de uma realidade atordoante quando os objetos mais simples, os gestos mais banais e as situações mais cotidianas comportam iluminação súbita da consciência dos figurantes, e a grandiosidade do êxtase pouco tem a ver com o elemento prosaico em que se inscreve a personagem (SANT'ANNA; COLASANTI, 2013, p. 128-129).

O instante epifânico em Clarice Lispector se dá em quase todas as suas obras, porém a que melhor expressa essa imagem é o romance *A paixão segundo G.H.*, em que a personagem G.H, uma mulher bem-sucedida, ao entrar no quarto no qual a faxineira dormia, vê uma barata e passa a vivenciar sua epifania, passando por um momento de profunda reflexão existencial. E ao encarar a barata, esmaga-a e a come, encontrando, assim, a verdadeira razão de estar no mundo.

Além da epifania, há ainda a proposta deste artigo que é demonstrar nas obras de Clarice, especialmente no romance *Água viva*, o estilhecimento das categorias da narrativa, que passam a ser contempladas a partir da visão de personagens e narradores que se fragmentam no decorrer da obra. Dessa forma, há modificação no espaço, tempo, e demais aspectos narratológicos.

A linguagem passa a ser construída de forma a contemplar as modificações ocorridas na estrutura romanesca. Desse modo, há estudos que versam acerca do hibridismo de gêneros, unindo em um mesmo texto prosa e poesia. Os autores modernos e pós-modernos ajustam-se a esse modo novo de compor romances tidos como existenciais. Clarice Lispector é um dos exemplos que conseguem abarcar essa construção romanesca. No decorrer de sua trajetória literária, Clarice escreve em 1973 o romance *Água viva*, texto considerado de difícil definição, por se tratar de romance de cunho existencial, e que também pode ser contemplado através de leitura que envolva estudos acerca do romance lírico.

Esse romance segue estrutura semelhante às outras obras da autora, assim, apresenta os elementos necessários à análise literária de um texto, que são elementos próprios da constituição de narrativas, ou seja, personagens, enredo, ambientação, linguagem, tempo e foco narrativo, o que o constitui um texto literário, porém, a forma como é construído o texto foge da análise tradicional, pois, somente o leitor atento terá certa compreensão da obra. Para Evelyn Vânia Libanori, em seu artigo intitulado *L'Autoportrait, segundo Michel Beaujour em Água viva, de Clarice Lispector*, demonstra que é a desconstrução da narrativa clariceana que faz com que a personagem-narradora se dissolva na trama, de forma que todos os elementos narratológicos perpassem pelo crivo do "eu", que faz seu mergulho no mais profundo de si, como forma de se ausentar dos fatos corridos no "mundo social", momento em que somente a prosa não consegue abarcar todo o lirismo projetado pelo "eu", assim, a poesia é convidada a participar do enredo para poder dar a força necessária à constituição simbólica do ser que foge de sua realidade física. Como pode ser observado nos dizeres que seguem:

Em *Água viva*, o frágil fio de enredo, presente nas demais obras da autora, dissolve-se completamente para dar lugar às pulsações de uma vida profunda, desapegada dos fatos do mundo social. A prosa se aproxima da poesia o que torna difícil a classificação do texto em gênero. Afastando-se dos espaços externos, toda a obra se desenvolve à procura da verdade por uma pintora (cujo nome não é dado a conhecer) que decide incursionar-se no mundo das letras. A ausência da compreensão da própria vida representa o ponto de partida para a personagem-narradora encontrar, por meio da escrita, uma realidade primeva, inatingível. Para tanto, é necessário o afastamento do real físico, fonte de sua inadaptação social (LIBANORI, 2011, p. 229).

A personagem-narradora de *Água viva* cria sua própria dimensão, de modo a se afastar da realidade do cotidiano, utilizando sua chave secreta, ou seja, sua escrita. Esse afastamento é representado por meio da captação da quarta-dimensão¹. Quando o "eu" presente nas obras de Clarice buscam trazer à tona tudo o que está na interioridade do ser, a simples palavra não consegue transpor essa barreira, momento em que é solicitada a presença da poesia como forma de traduzir a expressão liberada pelo lirismo presente no ser.

¹ Na Física o tempo é considerado uma espécie de quarta dimensão do espaço. Isto aponta para a relatividade do tempo (BELTRÃO FILHA, 2004, p. 61).



A partir de estudos literários que passaram a observar e analisar os romances por intermédio de uma nova disposição com que os autores literários modernistas² e contemporâneos³ ou pós-modernistas passaram a construir os elementos constituintes do universo ficcional, fugindo às regras clássicas de construção textual. A partir disso, passou-se a buscar novas formas de se analisar tais textos considerados literatos e que pudessem contemplar seus fragmentos de forma a entendê-los em sua totalidade. Vários foram as tentativas que facilitaram essa visão, até chegar a um jeito que facilitou a análise de textos literários que tivessem o “eu” como o viés responsável por ligar enredo, tempo, espaço, entre outros. Assim surge o romance lírico.

Rosa Maria Goulart (1990), na obra *Romance lírico: o percurso de Vergílio Ferreira*, apresenta estudo teórico acerca da nova forma romanesca que estaria em voga e que precisava ter uma teoria capaz de abarcar todos os elementos dentro dessa nova forma de se olhar para o romance. Uma marca expressiva na composição desses textos literários estaria na forma existencial como são construídos. Assim, a autora expõe que o romance lírico traz o modo linear de se construir narrativas enviesados e combinados com a forma “vertical” de se conceber os elementos presentes nas narrativas romanescas (GOULART, 1990, p. 36). Dessa forma, há uma transfiguração do espaço, o tempo sucessivo deixa de existir e passa a ser presentificado, a voz que narra passa a exercer papéis múltiplos no decorrer do texto. Todas as instâncias textuais passam a ser representadas a partir da perspectiva do “eu”. Há o conluio da prosa com a poesia, formando a hibridez que gera um novo gênero textual – romance lírico – permeado por silêncios que se solidificam no decorrer da escrita. Como observado nos dizeres abaixo:

De tudo isso se conclui que o romance lírico combina a linearidade e a sintagmática narrativa com discursos “verticais” onde o estatismo ou uma espécie de simultaneidade temporal e a aparente imediatez na percepção de seres, coisas e espaços, são suficientemente fortes para originarem formas de linguagem, micro-estruturas textuais e figurações metafórico-simbólicas que se aparentam ao discurso (e à atitude) da poesia (GOULART, 1990, p. 36).

Em muitas obras existenciais, a poesia surge como a voz que representa o sentimento do “eu” frente à vida. Pois ao tentar colocar em palavras o que está contido no mais abissal de si, somente estas não conseguem transpor essa barreira, recorrendo as metáforas e símbolos que são os elementos constituintes do criar poético. Luzia A. Berloff Toafolini (2013) em seu livro *Romance Lírico: o processo de ‘liricização’ do romance de Raul Brandão* traça e apresenta elementos que confirmam que a prosa romanesca de Raul Brandão pode ser considerada romance lírico. Toafolini monta uma reta organizadora de forma a expor o processo pelo qual se evidencia um romance lírico. O trajeto apresentado por ela está relacionado aos elementos que constituem a prosa subjetivada pela presença da poesia. Nesse contexto, o “eu” presente na narrativa é considerado por ela um sujeito de natureza lírica que se encontra preso ao emaranhado de palavras tecidas de forma a mostrar a interioridade do ser espelhando a condição humana de sua existência dentro do Cosmos. Há uma transfiguração do espaço e o tempo deixa de ser demarcado, passando a uma marcação subjetiva. O enredo estiliza-se para ser reconstruído, o que somente terá sentido a partir do processo de leitura. Todos os elementos passam a ser contemplados a partir da ótica de um “eu” líquido, capaz de se misturar a cada uma das instâncias da narrativa, e ao mesmo tempo mostrá-las de forma fragmentada. Como pode ser comprovado nas palavras da autora:

Diversos componentes se mostram relevantes para a configuração do romance lírico. Entre eles, no entanto, possuem capital importância: o sujeito lírico que, ilhado em si mesmo, domina o mundo narrado, espelhando a condição humana; a ruptura do cômputo temporal, permitindo a instalação de

² Aqui o termo “modernista” está fazendo referência ao período literário conhecido por Modernismo brasileiro, o que segundo Alfredo Bosi (1997), “veio a caracterizar, cada vez mais intensamente, um código novo, diferente dos códigos parnasiano e simbolista. ‘Moderno’ inclui também fatores de mensagem: motivos, temas, mitos modernos. Com o máximo de precisão semântica, dir-se-á que nem tudo o que antecipa traços modernos (Lobato, Lima Barreto) será modernista; e nem tudo o que foi modernista (o decadentismo de Guilherme, de Menotti, de certo Oswald) parecerá, hoje, moderno” (BOSI, 1997, p. 375). Para esta dissertação escolhemos contextualizar o modernismo na literatura brasileira em três períodos, conforme está exposto na página 63 deste trabalho.

³ Para Alfredo Bosi (1997), “o termo contemporâneo é, por natureza, elástico e costuma trair a geração de quem o emprega. Por isso, é boa praxe dos historiadores justificar as datas com que balizam o tempo, frisando a importância dos eventos que a elas se acham ligadas” (BOSI, 1997, p. 431). Nesse sentido, propor uma marca temporal que seja eficaz em abarcar esse período literário brasileiro tem sido motivo de muita reflexão entre teóricos. Assim, nesta dissertação, propomos considerar como contemporâneo ou pós-moderno, o período literário que se inicia na década de 1950, e que alguns teóricos consideram como a terceira fase do Modernismo literário brasileiro.



uma temporalidade subjetiva; a fragmentação da narrativa, conferindo aos fatos uma significação secundária; o ritmo, a música, propiciando a entrada na imaginação, no mítico, no profundo humano; a imagem, por se constituir como elemento imprescindível da poesia, sugerindo infinitamente mais do que diz; a confluência de vozes específicas da prosa e da poesia, em união indissolúvel, resultando em uma forma híbrida, de altíssimo tom poético, que já não é pura prosa nem pura poesia e que, ao mesmo tempo, ainda não deixou de ser prosa nem de ser poesia. Todos esses elementos possuem um denominador comum imprescindível: uma linguagem de elevado clima lírico que, transcendendo o mundo fático, toca a alma pela emoção. Eis o motivo pelo qual o romance lírico exige a perspicácia de um leitor real (TOFALINI, 2013, p. 186).

A autora mostra toda a completude exigida pelo romance lírico, a fim de que possa auxiliar no processo de compreensão de muitos romances tidos como existenciais. Instaura-se uma nova forma de se contemplar personagens e narradores, que estão mais próximos do universo insondável da alma. Nesse sentido, apenas a prosa não consegue atingir tal recôncavo, assim, a poesia vem como auxílio para dar a voz necessária, capaz de traduzir em metáforas e símbolos o que está no mais abissal do ser. A poesia consegue atingir a dimensão íntima do "eu", pois ela é plena de silêncios. Eni Puccinelli Orlandi (2007), em sua obra *As formas de silêncio no movimento dos sentidos*, apresenta as várias representações que o silêncio pode ter, sendo que ele também pode ser utilizado para entender a significação das coisas, bem como tudo o que está nele existe por si só: "o silêncio não fala, ele significa. O silêncio é. Ele significa. Ou melhor: no silêncio, o sentido é" (ORLANDI, 2007, p. 31). A teoria acerca do silêncio ainda remete a várias manifestações que se pode observar e que requer a apresentação deste. Quando as personagens e narradoras de Clarice Lispector mergulham na interioridade mantendo-se isoladas é o momento que o silêncio contido na alma delas abafa a manifestação das palavras.

Para o estudioso de Clarice Lispector, Benedito Nunes (1995), na obra *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*, o silêncio assombrava a autora, pois ela buscava a essência "mística" do "it"⁴, que representa a "coisa" em sua forma manifestada em tudo o que está disposto no Universo, e quando precisa amenizar a realidade vivida como forma de fuga utiliza a sua escrita permeada por silêncios:

[...] a escritura de Clarice Lispector, assombrada pelo silêncio porque assombrada pela presença mística da coisa, sempre ameaçando-a com o risco de emudecimento, é uma escritura conflitiva (sic!), autodilacerada, que problematiza ao fazer-se e ao compreender-se, as relações entre linguagem e realidade (NUNES, 1995, p. 145).

Clarice apresenta uma escrita que reproduz os conflitos existenciais experienciados por ela. O silêncio entra em sua tessitura como forma de amenizar a dor sentida, ousando buscar novas formas de representar a natureza interna do ser. Nos estudos de Yudith Rosenbaum (1999) nominados *Metamorfozes do Mal: uma leitura de Clarice Lispector*, a autora apresenta que tanto Clarice quanto vários autores literários do século XX tiveram seus escritos tomados pela necessidade de uma "autoconsciência" que levava à reflexão, gerada pela onda da necessidade do "silêncio" nas obras escritas no período: "essa verdadeira vertigem do silêncio em Clarice é partícipe também de uma intensa autoconsciência reflexiva, que norteou grande parte da produção literária do século XX [...]" (ROSENBAUM, 1999, p. 22). A delirante necessidade utópica do silêncio que remete aos tempos imemoriais, em que tudo que existe e é conhecido era ainda apenas a silenciosa harmonia diante do Universo.

O silêncio parece constituir toda a construção do romance, pois está presente em todos os eventos narratológicos. As partes constituintes da narrativa se diluem. O espaço físico transfigura-se em espaços diversos, sendo um deles o próprio Cosmos, o qual no romance *Água viva* é composto pelos espaços e tempos experimentados pela personagem-narradora com os sentidos ou com a imaginação. O termo Cosmos está associado à cosmogonia que vem do grego *kosmogonía* que significa a origem ou formação do mundo, do universo conhecido, sendo que toda narrativa que versa sobre esse tema está atrelada ao termo cosmogônico. Para a personagem-narradora de *Água viva*, o espaço como cenário das ações não importa, o que importa é a sensação e a reflexão advindas da experiência com os elementos do espaço. O tempo como sucessão dos acontecimentos também não importa, pois

⁴ Representa a busca da "Coisa", que tem como definição aquilo que está além da linguagem e é de difícil acesso (CASTELLO, José. Clarice Lispector. 2016).



aqui ele é a duração de uma percepção, de uma lembrança. Esses espaços e tempos são constituídos por meio de uma linguagem poética, que leva ao lirismo absoluto de um eu-feminino, que parece confessar-se a um tu-masculino. A linguagem utilizada pela personagem-narradora decorre de um discurso fluídico, ininterrupto que parece estar entre delírios, pequenas confissões de um ar de pura sedução: "Para te escrever eu antes me perfume toda. Eu te conheço todo por te viver toda. Em mim é profunda a vida" (LISPECTOR, 1998, p. 52). A personagem-narradora perfuma-se para iniciar seu processo de escrita, que a faz conhecer-se e também conhecer o tu a quem se dirige. Para ela a vida é profunda e a natureza e o Cosmos são sua completude, com toda a matéria existente e a que existe além do material.

Para Mircea Eliade (1992) no livro *O sagrado e o profano*, falar em Cosmos implica entender que as sociedades tradicionais são caracterizadas pela oposição que se subentendem em dois espaços, um estaria atrelado ao nosso mundo físico, onde ocorre toda manifestação de realidade que conhecemos, paralelo a esse mundo estaria um outro, no qual se manifestam energias sutis, almas e Demônios. A nomenclatura dada a esses espaços também pode ser observada nos estudos dos povos orientais que versam sobre 'mundo físico' e o 'mundo sutil'. Bem como o universo indígena e africano. Ou ainda poderia ser entendido como a divisão de Cosmos e Caos. Na perspectiva de Mircea Eliade (1992), Cosmos e Caos estariam na relação de que o primeiro seria o espaço tal qual conhecemos, o mundo concebido na realidade do que habitamos. Já o Caos está atrelado à ideia de constituição primordial, o que estaria mais próxima dos deuses, então, seria um espaço justificado pela presença do sagrado, do sobrenatural, no qual coabitam seres do universo sutil.

Falar em Cosmos implica observar a sacralidade do termo. O que nessa perspectiva leva à compreensão de que tanto o mundo físico quanto o sutil são geridos por deuses. Nesse sentido, a criação cósmica seria uma manifestação do sagrado sobre a Terra, sendo que ambos os mundos estão em plena comunicação entre si. E é justamente nesse ponto que tanto o Microcosmos (ser humano) quanto Macrocosmos (Terra e tudo o que existe contida no Universo) se interconectam. Para Mircea Eliade, essa noção de Cosmos está atrelada à de mundo, ou ainda o espaço interior de cada ser humano, em que o sagrado já se manifestou, ou manifestará. É a partir da presença do sagrado sobre esse espaço que se firma e estabelece a constituição física, assim como a designamos.

O Cosmos como representação da primazia dos deuses é considerado uma hierofania⁵. Este termo representa o aparecimento ou manifestação reveladora do sagrado, momento em que o ser humano passa a criar sacralizações para representar tudo o que está contido no Cosmos. Quando se fala nessa hierofania, apresenta-se o solo do sagrado, sobre o qual a cultura, tal qual a conhecemos, lançou suas primeiras raízes e que consegue expressão, ganhando hierofania, durante a mitologia grega, com deuses e deusas, que possuem suas tramas pautadas na conduta humana: "Para aqueles que têm uma experiência religiosa, toda a Natureza é suscetível de revelar-se como sacralidade cósmica. O Cosmos, na sua totalidade, pode tornar-se uma hierofania" (ELIADE, 1992, p. 13). Esse termo hierofania vem de duas palavras gregas - *hierós*, que significa santo, sagrado; e *fanein*, que representa a palavra manifesta, nesse sentido, este termo traz a significação de toda e qualquer manifestação do sagrado.

A personagem-narradora de *Água viva* contempla a sacralização da Natureza e do Cosmos, integrando-se com o não humano: as palavras, a natureza, os animais, a "coisa" ou o "it" entre outros, passam a fazer parte de si: "Cada coisa tem um instante em que ela é. Quero apossar-me do é da coisa. Esses instantes que decorrem no ar que respiro: em fogos de artifício eles espocam mudos no espaço. Quero possuir os átomos do tempo" (LISPECTOR, 1998, p. 9). A personagem-narradora quer se apossar do "é da coisa", ou seja, a essência de tudo, como se pudesse unir-se a cada instante, cada elemento, e que esses instantes possam estourar mudos no espaço, ou seja, cada instante traz em si o "é" de cada coisa, como se cada um fosse uma hierofania. Para que se possa acrescer esse termo à voz da personagem-narradora há de se acostumar com a hierofania em qualquer lugar e em qualquer tempo, de forma com que o sagrado se manifeste no Cosmos de forma reveladora, contemplando a vida que se dispõe.

Nesse sentido, Mircea Eliade (1974) em seu livro *Ferreiros e alquimistas* aponta que tudo o que o ser humano operar, sentir, encontrar ou amar pode transformar-se em objeto hierofânico, ou seja, da mesma forma que o alquimista almeja transmutar-se para outra dimensão espiritual, através da busca da pedra filosofal, do mesmo modo toda hierofania, por manifestar o sagrado, pode mudar seu estado de ser, ou seja, seu estado ontológico. Essa mudança ontológica pode estar na água, na pedra, nas folhas, nas

⁵ Revelação do Sagrado.



árvores, ou seja, em tudo que possa ser considerado existente e que englobe questões abstratas como a existência de cada uma dessas categorias de ser, se estão na categoria do que existe, e qual o seu significado.

Para a personagem-narradora bruxa de *Água viva*, essa manifestação hierofânica do sagrado coabita com todos os instantes apresentados em sua fala, o que facilita a transmutação do Cosmos, auxiliando no diálogo-monologal com a Natureza e tudo que nela habita, pois conduz à constituição da mutação de espaço, para vivência em um espaço mítico e místico que contemple todo seu processo de criação artística. Em princípio, o espaço mítico-místico escolhido foi a pintura, passando às palavras, sendo que ambos os espaços estão permeados de silêncios que remetem ao campo do insólito: "Entro lentamente na escrita assim como já entrei na pintura" (LISPECTOR, 1998, p. 15). Esse entrar na pintura ou nas palavras implica Cosmos sagrados criados pela personagem-narradora como local de refúgio, contemplação e admiração. Esses espaços são para ela a sacralidade de sua existência. No romance em análise fundem-se os dois mundos: o físico e o sutil. Dois Cosmos que se interligam através da linha tênue desencadeada a partir das experiências existenciais da personagem-narradora. Como o mundo sutil não é igual ao mundo físico, de certo modo ele torna-se ininteligível para a personagem-narradora, que por não o compreender acaba vendo-o como reflexo de seus medos, fazendo com que ela encontre um mundo de cunho infernal.

Em *Água viva* Cosmos, Macrocosmos⁶, Microcosmos⁷ são espaços escolhidos pela personagem-narradora para que aconteça sua criação artística. Esses espaços passam a ser considerados como constituintes da narração, juntamente com a marcação do tempo, que irão situar o leitor acerca dos eventos narrados. Esses eventos são apresentados a partir da perspectiva de identidade bruxa desta personagem-narradora, que se mostra participante do espaço que ultrapassa o natural, adentrando ao extranatural, e ela tem medo do desconhecido, daquilo que não compreende: "Eu sou assombrada pelos meus fantasmas, pelo que é mítico, fantástico e gigantesco: a vida é sobrenatural" (LISPECTOR, 1998, p. 29). Os espaços em que a personagem-narradora se propõe a viver estão repletos de tudo o que se considera de natureza sobrenatural, distante da realidade física, tal qual é conhecida. No espaço sagrado do Cosmos, vivenciado a partir da contemplação da natureza, observa-se um espaço natural, sagrado que evoca no ser humano que o observa um valor quase religioso. E, dentro da cosmogonia, o Cosmos é uma criação divina. Para o ser humano que carrega em si a religiosidade, os mitos da criação do mundo e tudo o que existe, perpassa pela sacralidade. Essa visão cosmogônica o acompanha há milhões de anos, período este que há essa contemplação à Natureza.

A partir da confecção deste artigo, que é um excerto da dissertação de mestrado intitulada *Bruxaria em Água viva, de Clarice Lispector*, foi possível fazer a relação do gênero lírico ao narrativo, mostrando que *Água viva* apresenta elementos que podemos considerá-lo um romance lírico. Assim, constata-se que todos os elementos narratológicos se diluem no decorrer da escrita mágica, apresentada através dos fluxos de consciência da personagem-narradora, que passa a experimentar todas as sensações através de espaços transmutados e tempos não marcados.

Referências

BELTRÃO FILHA, Maria da Conceição Soares. **Aurum Alchymicum clariciano**: um olhar hermético sobre o texto de Lispector. Tese (Doutorado em Literatura) - Federal do Rio Grande do Sul - Programa de Pós-Graduação em Letras - Porto Alegre: 2004. Orientadora: Prof.^a Dr.^a Rita Terezinha Schmidt.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

CASTELLO, José. **Clarice Lispector**. Disponível em: http://www.claricelispector.com.br/artigos_joseCastelo.aspx. Acesso em: 20 mai. 2016.

⁶ Universo. Tem derivação dos termos Cosmos.

⁷ Mundo pequeno, abreviado. O próprio ser humano como expressão do Universo.



ELIADE, Mircea. **Ferreiros e alquimistas**. Madrid: Aliança Editorial, 1974. Disponível em: <<http://groups-beta.google.com/group/digitalsource>>. Acesso em: 23 jul. 2015. Título original: Forgerons et alchimistes (Paris, 1956). Trad. E. T.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. São Paulo: Martins Fontes, 1992. Trad. Rogério Fernandes.

FASCINA, Diego Miiller; MARTHA, Alice Áurea Penteado. **A recepção crítica de Clarice Lispector**: momentos decisivos. In: Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo, v. 11, n. 1, p. 92-109, jan./jun. 2015. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.5335/rdes.v11i1.4976>>. Acesso em: 10 nov. 2015.

GOULART, Rosa Maria. **Romance lírico**: o percurso de Vergílio Ferreira. Lisboa: Bertrand, 1990.

LIBANORI, Evely Vânia. L'autoportrait, segundo Michel Beaujour em *Água viva*, de Clarice Lispector. In: SOUZA, Adalberto de Oliveira (Org.). **Passagens da Jornada**: momentos importantes das Jornadas de Estudos Franceses de Maringá. São Paulo: Arte & Ciência, 2011. p. 229-236.

LISPECTOR, Clarice. **Água viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MOISÉS, Massaud. **História da literatura brasileira**: modernismo. São Paulo: Cultrix, 1985.

NUNES, B. O. **O drama da linguagem**: uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo: Ática, 1995.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas de silêncio no movimento dos sentidos**. 6. ed. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2007.

ROSENBAUM, Y. **Metamorfoses do mal**: uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo: Fapesp, 1999.

SANT'ANNA, Affonso Romano de; COLASANTI, Marina. **Com Clarice**. 1. ed. São Paulo: Ed. da Unesp, 2013.

TOFALINI, Luzia A. Berloff. **Romance lírico**: o processo de 'liricização' do romance de Raul Brandão. Maringá: Eduem, 2013. Prefácio: Odil José de Oliveira Filho.



Luis da Silva e os aspectos existenciais de degradação na obra *Angústia*, de Graciliano Ramos

Fabiana Maceno Domingos Pedrolo (UNIOESTE)

RESUMO: O presente artigo propõe uma análise acerca da personagem Luis da Silva, da obra *Angústia*, de Graciliano Ramos. Escrita em 1936, *Angústia* aborda o campo da condição existencial, a reflexão acerca do estar no mundo e traduz, de forma densa e elaborada, a liberdade de escolha como força motriz da angústia. Luis da Silva, aquele cujo destino reservou uma vida obscura e aquém de suas expectativas, privado de tudo e prestes a alterar seu desfecho, é o cerne desta análise que visa estabelecer relações entre a referida obra e o existencialismo. A angústia, segundo o existencialismo, provém desta liberdade de escolha, portanto, com base no que preconizam os filósofos Jean-Paul Sartre e Soren Kierkegaard, este artigo visa analisar os aspectos desta corrente filosófica presentes na personagem principal de *Angústia*.

Palavras-chave: Angústia; Luis da Silva; existencialismo.

A obra *Angústia*, de Graciliano Ramos, pertence ao que conhecemos como “romance de 30”, vertente do Modernismo, e como tal, apresenta algumas características peculiares a esta categoria. O Modernismo inaugurou uma tentativa de ruptura com o modelo europeu de escrita e procurou estabelecer uma identidade própria à formação brasileira. Para Candido (2006), muitos escritores se esforçaram para mostrar as diferenças entre o Brasil e a Europa e que, portanto, nossa expressão também deveria ser diferente. Neste sentido, é entre 1930 e 1940 que os escritores, não só brasileiros, mas da América Latina como um todo, passarão a ter consciência de sua unidade na diversidade, favorecendo para que a produção literária desta época se mostrasse mais madura e original (CANDIDO, 1989).

O romance *Angústia* apresenta como seu protagonista Luis da Silva: rapaz de 35 anos oriundo do campo que migra para a cidade a fim de melhorar as condições de vida. Funcionário de repartição, o dito *contínuo*, Luis da Silva não apresenta, nem poder aquisitivo nem auto-estima elevados, o que o leva, com o passar do tempo, a enclausurar-se em sua própria redoma.

Angústia, romance publicado em 1936, é contemporâneo às obras *A Imaginação* e *A Transcendência do Ego*, do filósofo francês Jean-Paul Sartre. Tais obras são precursoras da corrente filosófica existencialista que teve Sartre como seu principal propulsor de ideias. Talvez em função desta coincidência de datas ou em virtude de uma época histórica peculiar (auge da Segunda Guerra Mundial), o romance de Graciliano Ramos parece ter incorporado nas entrelinhas, uma atmosfera que permite que o analisemos por um viés bem próximo dos conceitos fundamentados nesta teoria.

Escrita em primeira pessoa, a obra é uma narrativa que não flui de forma tão dinâmica como *São Bernardo* e *Vidas Secas*. Ao contrário destas, *Angústia* transcorre de forma não linear, pautada no fluxo de consciência do narrador e, na quase inexistência de diálogos, é possível visualizar que toda a percepção do enredo é dada pela onisciência de Luis da Silva, dando pouca margem para outras interpretações senão as que ele nos permite evidenciar. Esta característica acaba por endossar a narrativa no sentido de que, de certa forma, o leitor se compadeça de Luis da Silva, o compreenda, posto que todo o relato é pautado em sua perspectiva e não de uma terceira pessoa.



A perdição de Luis da Silva é Marina, vizinha da casa ao lado, a moça vaidosa e cheia de vida, desperta em Luis um interesse quase que instantaneamente. Eles mantêm um namoro e posteriormente um noivado, o qual é interrompido frente à incapacidade de Luis de bancar uma festa e, conseqüentemente uma vida conjugal.

O rompimento com Marina desperta em Luis da Silva uma espécie de epifania acerca de sua condição existencial. É a partir do momento em que Marina se une a Julião Tavares, que este passa a ser cada vez mais odiado. Julião é a própria representação de tudo que Luis não conseguira ser na vida. Além de ter herdado a loja do pai, Julião Tavares possuía uma influência muito grande na sociedade, era popular e possuía atributos que Luis da Silva não via a possibilidade de obter.

A narrativa de *Angústia* possui um fluxo de consciência que permite, ao longo de toda a trama, que o leitor navegue pelos devaneios de Luis da Silva de modo a poder vislumbrar o seu entorno tal qual o mesmo o descreve, e pode, inclusive, passar a concordar com ele, posto que o seu ponto de vista, embora unilateral, se mostre bastante convincente.

O que Luis da Silva nutre por Julião Tavares é um misto daquilo que tanto rechaça (sua robustez física, principalmente), com o que gostaria de ter e ser, mesmo que subconscientemente: seu caminho facilitado pelas boas condições financeiras herdadas da família e por fim, a relação próspera com Marina. Luis se vê encurralado pelas dívidas que acumula, pelo trabalho não reconhecido de escritor, pela vida solitária e medíocre. Em seus devaneios mentais, a personagem passa mais tempo em elocubrações acerca de seu destino, remoendo memórias funestas sobre a morte de seu pai e o quanto, naquela ocasião parecia prever o rumo que sua vida tomaria a partir de então, do que vivenciando efetivamente as agruras ou conquistas reais de seu cotidiano. Mais do que as condições de vida restritas e um cotidiano social apagado, Luis da Silva sofria como o que remoia internamente, elevava o problema, aumentando-o, sentia-se menor do que realmente era e tornava ele próprio a sua realidade pior do que ela se apresentava.

O narrador personagem, como o próprio nome da obra denomina, sofre de angústia. Mas o que seria esta angústia e por que Luis da Silva é retratado ao longo de todo o enredo de forma tão pesada? O que o conduz para aquela atmosfera tão densa na qual parece estar afundando em meio a uma areia movediça? Para o filósofo dinamarquês Søren Kierkegaard, o significado de angústia bem explora o sentimento sofrido por Luis. Grosso modo, em sua obra *O conceito de angústia* (2015) o autor associa a angústia à liberdade de escolha, o que acabaria por explicar o que Luis da Silva carregava como um fardo em sua vida. Sob a influência do pensamento de Kierkegaard, Jean-Paul Sartre vai além nesta associação:

Primeiramente, o que entendemos por angústia? O existencialista costuma declarar que o homem é angústia; isso significa o seguinte: o homem que se engaja e que se dá conta de que ele não é apenas o que escolhe ser, mas é também um legislador que escolhe ao mesmo tempo o que será a humanidade inteira, não poderia furtar-se ao sentimento de sua total e profunda responsabilidade. (SARTRE, 2010, p.21)

É imerso nesta responsabilidade decorrente de uma liberdade para tomar alguma atitude, que Luis da Silva cultiva ao longo de toda a obra a necessidade de agir, mesclado com o medo das consequências. O sofrimento dele não existiria se ele não sentisse justamente esta ânsia por chamar para si o encargo de liquidar com a situação desconfortável que o acometia.

A angústia de Luis da Silva é proveniente das possibilidades que enxerga pelo caminho, enquanto aborto no lugar subjulgado, ele parecia não se aperceber deste sentimento, pois viver nas "sombras" é relativamente fácil. O sentimento de angústia se dá quando projeta possibilidades, quando precisa escolher, quando está em suas mãos a condição de agir ou não, enfrentar ou não as consequências de sua liberdade de escolha.

A personagem se sente deslocada em um mundo no qual, a seu ver, a má condição financeira o relegava a um lugar obscuro e anônimo. Fugia de seus credores, tinha um subemprego e via naqueles que possuíam bens, uma ameaça iminente frente ao pouco progresso que pretendia na vida. A perda de Marina para Julião Tavares só endossou o sentimento de inferioridade que Luis carregava consigo e, é possível dizer que, de certo modo, este possa ter sido o motivo pelo qual o protagonista remoesse cada dia mais a vontade de se desvencilhar do determinismo que sua condição lhe conduzia. Assim, nas palavras de Candido (2006) Luis da Silva é "um meticuloso vencido", que odeia aos outros, mas antes, odeia a si mesmo por não compactuar e pertencer à sociedade que tanto o enojava.



Esta consciência de estar à margem é que configura Luis da Silva como uma personagem das mais complexas de Graciliano Ramos. O que o difere de Julião Tavares é justamente isso: enquanto este usufrui dos prazeres da vida quase que de forma automática e natural, sem se dar conta da posição relativamente superior em relação a Luis da Silva, o protagonista está totalmente consciente do que o exclui e o mantém de fora. Esta condição de estar em alerta permanente e em auto análise constante acaba por condicionar Luis da Silva à angústia intermitente que culminará em atitudes extremas ao final da trama.

Para Candido (2009)

Avultando sempre na obra de Graciliano Ramos, a preocupação com a análise do eu culmina, pois em *Angústia*, onde atinge, simbolicamente, a materialização do homem dilacerado, - isto é, a duplicação, a formação de uma alma exterior que adquiere realidade e projeta o desdobramento do ser. (CANDIDO, 2009, p.115)

E o que seria este homem fraturado? Se em *Vidas Secas* e *São Bernardo*, também obras de Graciliano Ramos, os protagonistas Fabiano e Paulo Honório são sujeitos solares que, segundo Costa Lima (2000) representariam o homem em sua condição definida, imutável e determinada. Nas palavras deste mesmo autor, o sujeito fraturado já é aquele que tenta romper com o estabelecido. Neste sentido, Luis da Silva é aquele ser deslocado, oprimido e indignado, que começa de maneira sutil a tomar consciência de seu estar no mundo.

Nesta tomada de consciência, a personagem passa a sentir a angústia, angústia proveniente de um incômodo existencial, de um sentimento de inconformismo aliado a uma ira contra tudo e contra todos, inclusive contra si mesmo.

O relacionamento com Marina não fora acabado de uma só vez. A moça ia se afastando de Luis da Silva de forma branda e apática, o que ia o deixando mais entorpecido pela motivação. Luis acreditava que o distanciamento de Marina estava ligado ao fato de ela estar se interessando por Julião Tavares e, alimentado cada vez mais por esta crença, o protagonista ia fomentando sua ira pelo rival:

Pouco a pouco nos fomos distanciando, um mês depois éramos inimigos. A princípio houve brigas, reconciliações desajeitadas, conversas azedas com d. Adélia. Tempo perdido. Marina estava realmente com a cabeça virada para Julião Tavares. Comecei a passar trombudo pela calçada, remoendo a decepção, que procurei recalcar. - Mulheres não faltam. (RAMOS, 1993, p.90)

Julião Tavares era o que Luis da Silva mais rejeitava e ao mesmo tempo, representava tudo que este gostaria de ser. Neste paradoxo, Candido (2009) afirma que "sob certos aspectos Julião Tavares, como observou Laura Austregésilo, é uma espécie de duplo de Luis da Silva, encarnando tudo que lhe falta" (p.116) e, neste sentido, é possível que nesta projeção, a personagem principal endosse seu ódio por Julião, reconhecendo nele aspectos de si mesmo que gostaria de ter.

Assim sendo, a relação de Luis com Julião Tavares no que diz respeito à projeção seria o que Bloom (2003) afirma "buscar expelir do eu tudo que este não suporta reconhecer como seu" (p.114). Envolto nesta atmosfera de reconhecimento, Luis da Silva passou a acreditar que liquidando com Julião, este sentimento de inferioridade, misto de ódio com inveja também seriam aniquilados.

Após trinta e cinco anos de "quietismo", a personagem vê como possibilidade de livramento, tomar uma atitude diante da vida que representasse romper com o estabelecido até então. Ratificando uma filosofia existencialista, ao abrir mão do quietismo, Luis da Silva assume o risco de ter que suportar as consequências de seus atos extremos.

O quietismo é uma atitude daqueles que dizem: "Os outros podem fazer aquilo que eu não posso". A doutrina que lhes apresento é exatamente o contrário do quietismo, pois ela afirma: "Só existe realidade na ação"; e ela vai ainda mais longe, acrescentando: "O homem não é nada mais que seu projeto, ela não existe senão na medida em que se realiza e, portanto, não é outra coisa senão conjunto de seus atos, nada mais além de sua vida". (SARTRE, 2014, p.30)

Desejoso de assassinar Julião Tavares e assim, pôr fim à angústia que o consumia, Luis da Silva reiterava de forma sistemática e constante que este era o único caminho e, ao cogitar frequentemente a necessidade de matá-lo, o protagonista parecia estar validando que a atitude a ser tomada era legítima. Entretanto, para ele não era suficiente somente matar, ao imaginar a cena, Luis da Silva se via esquartejando o rival



como que se o fato de cortá-lo em pedaços fosse pouco a pouco eliminando também o desconforto que a presença deste representava.

O estopim para que o fato fosse efetivamente consumado foi quando Julião Tavares engravidou Marina e em seguida a abandonou. Esta situação para Luis da Silva consolidou o que este já havia previsto e só veio a ratificar os motivos pelos quais para o protagonista, Julião mereceria morrer.

Ao perseguir seu desafeto, Luis da Silva ainda esboça qualquer sentimento de remorso, uma sombra de compaixão que o impulsiona a abortar a ideia de assassinato, mas esta logo se dissipa controlada pela vontade soberana de superação:

Desejei que Julião Tavares fugisse e me livrasse daquele tormento. Se ele corresse pela estrada deserta, estaria tudo acabado. Eu tentaria alcançá-lo. Inutilmente. Pensei em gritar, avisá-lo de que havia perigo, mas o grito morreu-me na garganta. Não grito: habituei-me a falar baixinho na presença dos chefes. (RAMOS, 1993, p. 190)

O trecho acima bem expõe a condição subordinada em que Luis da Silva se considerava. Ainda que prestes a abordar Julião em emboscada, o protagonista ainda nutria um ranço de subserviência e submissão em relação ao seu inimigo que o impedia inclusive de gritar. É desta condição que Luis da Silva pensa estar liberto com a morte de Julião Tavares. Em seguida, no entanto, Luis da Silva se encoleriza ao lembrar-se de todas as humilhações por ele sofrida e o quanto Julião Tavares se mostrava ingrato em relação ao trabalho que realizava. Neste instante, Luis toma coragem, esbraveja contra seu algoz, mesmo este estando metros à frente e impossibilitado de escutá-lo, de forma catártica, o protagonista manifesta de uma vez por todas, toda a repulsa e raiva acumuladas ao longo do tempo. É como se neste momento os papéis se invertessem e Julião Tavares pudesse finalmente então ser subjugado e oprimido.

Neste sentido, Sartre (2014) afirma que na condição existencialista heróis e covardes não possuem papéis afixados de forma definida. Assim, para que Luis da Silva se enxergasse como herói, mesmo que por uma fração de segundos, estava em suas mãos decidir qual caminho tomar.

[...] o existencialista diz que o covarde se faz covarde, e o herói se faz herói. Existe sempre uma possibilidade para o covarde deixar de ser covarde e para o herói deixar de ser herói. O que determina é o engajamento total e não é um caso particular, uma ação isolada, que engajará totalmente. (SARTRE, 2014, p.33)

Ao eliminar Julião Tavares, enforcando-o e o pendurando em uma árvore com uma corda para simular um suicídio, Luis da Silva pareceu retirar dos ombros um fardo: exterminou a parte que tanto lhe incomodava, liquidou com a pedra do caminho e, embora temerosa de ser descoberta, a personagem estava convicta de que era o certo a se fazer. Esta convicção, no entanto, vai se dissipando conforme as horas vão passando e a personagem é então acometida de outra angústia: o medo de que o assassinato fosse desvendado.

Luis da Silva percebe então que o mesmo sentimento que o impulsionou a cometer o ato ainda se instaurava, agora de forma perene, pois o motivo de tal sentimento não podia mais ser revertido. Neste sentido, a obra parece nos direcionar ao fato de que Luis, ao longo do enredo, foi se transformando em um sujeito cada vez mais complexo e menos categorizado. É salutar que as condições materiais de Luis foram o estopim para o desencadeamento de todo o desfecho, entretanto, o desdobrar dos fatos mostrou um protagonista cada vez mais abstruso e menos convencional.

A ânsia do protagonista é, antes, livrar-se de si mesmo através do outro e, acometido pelo desespero, acreditava que alterando a natureza dos fatos e do destino, tal objetivo seria alcançado. Para Kierkegaard (1979), o desespero está fatalmente ligado à necessidade de ser um eu que não o existente, o inventado: "ser este que não se quer ser, é o seu suplício (p.327)". E assim, Luis da Silva experimenta o desespero, pois somente através dele é capaz de abandonar as condições desfavoráveis e a atitude passiva diante da realidade. (PENHA, 2014, p.23)

Neste sentido, a personagem constroi, ao longo de todo o romance, um caminho diferenciado no intuito de livrar-se de um determinismo estabelecido engendrando mecanismos que justifiquem quaisquer atitudes extremadas ou de ordem passional. Para tanto, a tessitura da obra é dada de forma a convencer o leitor de que Luis da Silva é mais vítima que algoz e, de fato, acaba por obter êxito.



Ao pôr em xeque os costumes burgueses, o poder social como condição para o sucesso e ao vislumbrar uma necessidade de se libertar, o protagonista parece lutar por um futuro transgressor que não o condene ao ostracismo nem ao fracasso. Se assim como Sartre afirma: *a existência precede a essência*, Luis da Silva não vê como alternativa nenhum outro caminho que não o de liquidar de forma material com aquele que representa o seu definimento. Assim, faz a sua escolha e com isto pretende libertar não só a si mesmo, mas toda uma classe das amarras que remoi internamente.

A obra *Angústia* instiga por apresentar uma densidade psicológica não muito comum para a época em que foi escrita. Além disso, apresenta um protagonista dotado de nuances próprias e características bastante particulares, uma vez que, sendo ele mesmo o narrador, fomenta no leitor uma certa compaixão e ao longo do enredo, vai traçando um percurso bastante convincente para justificar suas ações. Luis da Silva nutre a sua angústia até as últimas linhas do livro e, ainda que abalado pelo ato cometido, a personagem se mostra disposta a relatar todo o acontecido como que para endossar que não haveria outro caminho. De forma cíclica, o livro inicia com o relato do narrador que, desperto de sua situação de torpor frente ao assassinato que cometera, fora tomado por uma forte febre.

Um funcionário. Pus-me a rir como um idiota. Continuará a escrever informações, a bater no teclado da máquina, a redigir artigos bestas - "Perfeitamente". Não tinha praticado nenhuma façanha, não tinha conversado com o vagabundo, na véspera. Eu? (RAMOS, 1993, p. 239).

Este trecho mostra que o retorno ao seu cotidiano após o ocorrido pouco ou em nada havia mudado após o seu feito, o que acaba por causar-lhe certa frustração. Havia ele realmente executado todas as proezas que descrevera? Ou devia seus relatos à sua "capacidade de inventar mentiras sem dificuldade"? Muitas são as possibilidades, posto que a narrativa deixa lacunas propositais que instigam o leitor a permear várias interpretações. Independentemente disto, a obra torna-se relevante justamente por apontar para um protagonista ambivalente, negativo, mas original.

Após toda a narrativa, o livro se encerra com um Luis da Silva delirante, atormentado pela culpa e rodeado por personagens de seu imaginário, os quais o farão companhia em seu estado de angústia. Não fica claro ao final da narrativa se a personagem enlouquece ou morre, entretanto, este carregará consigo até os instantes finais relatados o sentimento de medo em ser descoberto, vê o rosto de Julião em tudo o que realiza e, portanto, o seu propósito de livrar-se do motivo de toda a sua ira, cai por terra.

Luis da Silva se mostra com aspectos existencialistas por tentar quebrar um ciclo determinista de vida. Embora o caminho tomado por ele tenha sido extremo, é relevante ressaltar que, como indivíduo, a personagem precisara de um engajamento fora de sua zona de conforto para tomar a atitude que tomou. Se o resultado não fora o esperado e, ainda que tenha de lutar com novas angústias provenientes de sua atitude, Luis escolheu seu destino, não se submeteu, arcando com as consequências reais ou imaginárias que dela se originaram.

Referências

BLOOM, Harold. **Um mapa da desleitura**. São Paulo: Imago, 2003.

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

_____. **Ficção e Confissão**: Ensaio sobre Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

_____. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

KIERKEGAARD, Soren A. **O conceito de angústia**. Rio de Janeiro: Vozes, 2015.

_____. **O desespero humano in Os Pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

LIMA, Luiz Costa. **Mimesis**: desafio ao pensamento. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.



PENHA, João da. **O que é existencialismo**. São Paulo: Brasiliense, 2014.

RAMOS, Graciliano. **Angústia**. São Paulo: Record, 1993.

SARTRE, Jean-Paul. **O existencialismo é um humanismo**. Rio de Janeiro: Vozes, 2014.

DO PO AO PÓS O POEMA SE CONSTRÓI, SE DESTROÍ, NO TIPO SE APRESENTA, NA BOCA LOUCA SE ORIENTA.



O salto da rã: junção entre poema em prosa e haikai em *Mergulho* de Adriana Lisboa

Samuel Delgado Pinheiro (UNIFESP)
Orientadora: Paloma Vidal (UNIFESP)

RESUMO: Este trabalho pretende explorar as referências interculturais do haikai na linguagem do poema em prosa "Mergulho" do livro "Caligrafias" (2004) de Adriana Lisboa (1970). A confluência entre Oriente e Ocidente se espelha na estrutura do poema em prosa e permite uma linguagem que utiliza as técnicas do haikai em seu processo de composição para construir uma dialética entre leveza, peso e vazio. Para compreendermos o processo de composição do poema em prosa de Adriana Lisboa, é necessária uma leitura pautada na estética e na técnica dos haicais de Matsuo Bashō (1644 - 1694) que são herdadas pela escritora para construir um texto que expressa a experiência zen, colocando como problematização a relação entre comunicação e experiência. A leitura de "Mergulho" será abordada sob a prática da leitura intertextual, corroborada pelas reflexões teórico-críticas de estudiosos como Fernando Paixão (1955), Haroldo de Campos (1929- 2003), Haruo Shirane (1951), Roland Barthes (1915- 1980) e Ezra Pound (1885 - 1972) que dedicaram um espaço considerável à presença da poética do haikai nas estéticas ocidentais.

Palavras-chave: Bashō, Adriana Lisboa, rã, haikai.

Introdução

Em "Caligrafias", publicado pela Rocco em 2004, Adriana Lisboa (1970) explora a linguagem do poema em prosa: são pequenas narrativas que possuem um tom de experimentação da linguagem, acompanhadas com desenhos pintados a nanquim, levando em consideração as três artes do zen: o desenho, a caligrafia e a poesia.

Exploraremos o poema em prosa "Mergulho" que narra o mergulho de uma rã em um lago, imagem referente ao haikai de Matsuo Bashō (1644- 1694): 古池や/ 蛙 飛び込む / 水の音 (furu ike ya/ kawasu tobikomu / mizu no oto), haikai largamente traduzido por poetas e tradutores. Tomei para este artigo a tradução de Paulo Leminski (1944- 1989): "velha lagoa / o sapo salta / o som da água" (LEMINSKI, 1983, p. 20).

Lisboa constrói um texto que absorve o haikai em sua estrutura e redefine o símbolo da rã da literatura japonesa para o sentido contemporâneo. Para discutir os aspectos do haikai, exploraremos primeiramente sua linguagem.

A linguagem do haikai

O haikai tornou-se um gênero poético largamente difundido no Ocidente no começo do século XX, quando poetas e teóricos, principalmente aqueles que estavam envolvidos com a pesquisa de novas formas de representação poética, tendo como horizonte, a exploração das tradições das culturas orientais. Na Europa, o poeta americano Ezra Pound (1885 - 1972) via o ideograma como forma de construção e de interpretação da linguagem poética: o ideograma realça a imagem ao invés do som. Para isso, explorava as teses de Ernst Fenollosa (1853- 1908) acerca do ideograma:

Os egípcios acabaram por usar figuras abreviadas para representar sons, mas os chineses ainda usam figuras abreviadas como figuras, isto é, o ideograma chinês não tenta a imagem de um som, ou um signo escrito que lembre um som, mas é ainda o desenho de uma coisa; de uma coisa em uma dada posição ou relação, ou de uma combinação de coisas. O ideograma significa alguma coisa,



ou a ação ou situação ou qualidade, pertinente às coisas que ele configura
(POUND, 1997, p. 26)

Para elucidarmos melhor a explicação de Fenollosa, tomemos como exemplo a palavra 自転車 (jitensha): bicicleta em japonês. O ideograma 自 (ji) significa por si próprio, único. O segundo significa 転 (ten) significa virar ou revolver e o último 車 (sha) representa um veículo sobre rodas, o todo da palavra significaria ao pé da letra: aquele que vira as rodas por si próprias, comunicando a ideia de bicicleta. É através dessa construção que Pound elabora uma espécie de “método” para pensar os elementos da poesia: mesmo que cada elemento do poema, na primeira leitura, não seja aparentemente coeso: as imagens, sons, palavras são harmoniosos no interior e no todo da linguagem, produzindo um sentido.

Haruo Shirane em seu livro “Traces of dreams”, obra que trata sobre Matsuo Bashō, vê a leitura poundiana do ideograma não somente como um método, mas sim, uma forma de perceber camadas textuais do haikai. Segundo o crítico japonês, Pound e os poetas imagistas fazem da justaposição uma forma de explorar os contrastes, texturas e cores na linguagem poética do haikai:

Pound também realçou a noção de justaposição, especialmente afixando contrastes em textura e cor, que frequentemente eram vividas em metáforas compactas – noção esta, como veremos, é o coração da imaginação do haikai.
(SHIRANE, 1998, tradução nossa) ¹.

Colocar as imagens em movimento na linguagem do poema implica na utilização de recursos formais do haikai: Shirane vê o método poundiano como uma intuição sobre a linguagem da poética oriental. Porém, salienta que os modernistas, especialmente os imagistas, leram o haikai como forma de colagem e fragmentos textuais dispersos: recursos como a parataxe (frases sem conectivos) e a justaposição (junção de imagens opostas em mesmo verso) foram herdadas pelos imagistas, recursos que eram um meio de produzir experimentações e procurar novas formas de representação:

O haikai de fato realçou a noção de justaposição, mas distintivamente, diferente daquela noção modernista da não representação e da colagem em que o haikai exige como uma leitura dupla de textos justapostos, ambos uma colagem paratática e como representação fragmentária de uma cena ou narrativa (SHIRANE, 1998, p. 44) ².

Cada hokku (verso) do haikai sugere pistas de um movimento que se dá no todo do poema, fazendo com que tenha uma movimentação em quadros e formando uma justaposição. Neste sentido, Haroldo de Campos afirma que existe uma cinematografia do haikai: “nela se procura preservar aquela “qualidade de uma contínua pintura em movimento” de desenrolar cinematográfico” (CAMPOS, 1979, p.58), portanto, a técnica da parataxe dá movimentação ao haikai.

Na visão de Roland Barthes, o haikai não explora a qualidade das coisas: não há lugar para adjetivos, perturbando a construção sintagmática da língua, pela recusa da categorização:

Mundo onde o Sintagma é negado: nenhuma ligação possível, emergência do imediato absoluto: o haikai = desejo imediato (sem mediação), portanto, a função legal da Classificação (sempre uma lei) é perturbada. Resta lembrar o quanto essa perturbação é moderna, responde a uma preocupação atual: os Fragmentos, claro, mas também todas as artes do aleatório (perigo: que o aleatório não se torne seu próprio signo) (BARTHES, 2005, p. 68)

A ausência de adjetivos produz uma linguagem que traduz o imediato, construindo uma estética em que os fenômenos são somente apresentados, criando um efeito de satori (revelação): a linguagem capta a efemeridade das coisas.

O impasse que o haikai propõe em sua forma seria se aquilo que o leitor vê é real. Neste sentido, o cerne do haikai é o movimento interno na linguagem entre imobilidade e mobilidade: uma imagem fixa mostra sua impermanência quando o leitor percebe que há outra

¹ Pound also stressed the notion of juxtaposition, especially sharp contrasts in texture and color, which often created vivid, compact metaphors – a notion that, we shall see, lay at the heart of the haiku (SHIRANE, 1998, p.42)

² Haikai did in fact stress the notion of juxtaposition but it differed significantly from modernist notion of non-representation collage in that it often required a double reading the juxtaposed texts, both paratactic collage and as representational fragments of a large scene or narrative (SHIRANE, 1998, p. 44)



significação no texto, ou seja, quando se dá conta que a imagem que o haikai apresenta é ilusória: a linguagem torna-se um véu e o leitor precisa tirá-lo.

O descolamento do invisível (não reconhecido) e o visível (reconhecido) tornam-se marcas temporais do movimento da linguagem no haikai e que incidem na interpretação. O recurso de oscilação entre visível e invisível está em uma operação metonímica e elíptica do haikai, fazendo com que a leitura seja uma construção e reconstrução constante de imagens e paisagens, criando deslocamentos poéticos e recontextualizando elementos da poética clássica, o que Shirane chama de haikai imagination:

Segundo, o haikai imagination significa em recontextualização: em descolar o habitual, percepções convencionais; refamiliarização e reconstruir os tópicos poéticos estabelecidos em novas linguagens e materiais culturais (SHIRANE, 1998, tradução nossa) ³

Como veremos a seguir, o símbolo da rã é recontextualizada por Bashō a partir da leitura de obras clássicas japonesas.

O haikai da rã

Antes de analisarmos o haikai da rã de Matsuo Bashō, é necessário, primeiramente, investigar o sentido do símbolo da rã na literatura japonesa. Segundo Haruo Shirane, sua primeira aparição está no "Man'yōshū" (coletânea das dez mil folhas) compilado em 759 D.C por Oto no Yakamochi (718 - 785). No poema 759 do "Man'yōshū", há uma referência à rã: "Do alto do rio/ a rã chama seu amor,/ isto porque / seus braços esfriam de noite / dividirá seu travesseiro?" (tradução nossa). ⁴

No segundo verso do poema a "rã chama seu amor", a rã está associada à voz e ao canto e também ao clima: a rã gorjeia para chamar seu par porque está com frio, como indica o quarto verso.

No "Kokinshū", a rã reaparece no poema número 125, no segundo capítulo da primavera: "Onde as rãs choram / rosas amarelas de Ide dispersas / somente irei quando / desabrochadas". (tradução nossa) ⁵. No "Man'yōshū", a rã é admirada pelo seu som, enquanto no Kokinshū, seu simbolismo se torna mais complexo: ele está associado à primavera, ao yamabuki: "No período Heian, "rã", uma palavra sazonal para a primavera também é associada com as cerejeiras do yamabuki," (SHIRANE, 1998, tradução nossa). ⁶

Estas obras são retomadas pelo haikai de Matsuo Bashō para reconfigurar seus simbolismos, marcando uma distância e aproximação dos clássicos japoneses. Os procedimentos intertextuais possuem recursos de resignificação que fazem parte de uma posição crítica frente à tradição para redimensionar sentidos.

Na literatura japonesa existe a tradição de relacionar as transformações da estação do ano com acontecimento ou sentimentos. Desde o "Genji Monogatari" (Os contos de Genji) existe uma relação melancólica entre a estação e o eu:

No capítulo sobre a vida do protagonista Genji, durante pouco mais de um ano, passa recatadamente em Suma, sua partida da capital tem lugar no fim da primavera com a despedida desta estação sugerindo a saudade da cidade que deixa para trás, uma chuva intermitente cai sobre Suma logo após a chegada de Genji, em harmonia com seu sentimento de melancolia e a famosa passagem Kokorozukushino aki (O outono que evoca a tristeza') condiz perfeitamente com seu estado de espírito (FUKUDA, 1994, p. 38)

Enquanto em Genji Monogatari coloca a chuva como símbolo da melancolia da personagem, do mesmo modo, Matsuo Bashō anula a diferença entre sujeito e objeto: a procura da felicidade através da expansão da consciência e na comunhão com o todo, fazendo com que seus haicais tenham um fundamento ético e estético: "(...) o makoto é, ao

³ Second, haikai imagination meant taking pleasure in recontextualization; in dislocating habitual, conventionalized perceptions; and refamiliarization, in recasting established poetic topics into new languages and material cultures. (SHIRANE, 1998, p. 8)

⁴ 上つ瀬に/かはづ妻呼ぶ/夕されば/衣手寒み/妻まかむとか - kami tsu se ni/ kawas tsuma yobu/ yu sareba/ koromode samumi/ tsuma makamu toka. (SHIRANE, 1998, p. 14)

⁵ : かはづなくゐでの山吹ちりにけり花のさかりにあはまし物をkawazu naku/ Ide no yamabuki/ chirinikeri/ hana no sakari ni/ awamashi mono o (SHIRANE, 1998, p. 14)

⁶ In the Heian period, "frog", a seasonal word for spring also became associated with blossoms of the yamabuki (SHIRANE, 1998, p. 14).



contraposição ao poema e versos, inclinando ao maior emprego de metáforas. Mais que isso: ela considera que a poesia moderna se alimenta mesmo desse jogo intrínseco provocado pelas diferenças que os discursos afirmam entre si. (PAIXÃO, 2014, p. 62)

De acordo com Paixão, os poemas em prosa no decorrer do século XX mostram uma grande experimentação, tornando-o um verdadeiro laboratório narrativo que possui a capacidade de absorver recursos de outros gêneros, simultaneamente, reforça suas próprias características, fazendo da metonímia um princípio organizador de imagens poéticas:

Subsiste, portanto, o princípio da metonímia como elemento organizador das imagens e com o poder de promover uma sutil transferência simbólica. Tomando o concreto pelo abstrato, em estreita correspondência de valores (PAIXÃO, 2014, p. 66).

Fernando Paixão alerta acerca da generalização de leitura: nem todos os poemas em prosa funcionam do mesmo modo, mas no caso de Mergulho, a metonímia é utilizada para aproximar haikai e poema em prosa. Como ressalta Haruo Shirane um dos recursos do haikai é a predominância da metonímia ao invés da metáfora:

Como poderemos ver mais a frente, a imagem do hokku geralmente funciona tanto metonimicamente, como parte de uma grande cena, e semi-metaforicamente, como reflexo ou expressão de outra esfera que usualmente existe dentro de um mundo imediato que o enunciador se dirige (SHIRANE, 1998, tradução nossa)⁸

O haikai, assim como o poema em prosa, permite um deslocamento do leitor para duas realidades distintas, tendo ambos como marca a junção delas através dos recursos formais:

Em contrapartida, a via da metonímia permite ao sujeito lírico deslocar-se para uma realidade outra que a das emoções. Ao promover os deslocamentos de sentido, típicos dessa imaginação, inscreve de modo indireto uma visão particularizada da realidade. Daí, o mundo exterior se tomado como ponto de partida, estímulo às imagens e ao deslocamento, para delinear uma percepção que escapa ao normal e toma ares de surpresa (PAIXÃO, 2014, p. 71).

Roland Barthes em "A preparação do romance" traz para a discussão o haikai como um recorte da realidade. Para o pensador francês, o haikai pela sua brevidade, demonstra apenas um gesto: "inversamente, posso encontrar, numa história, algo que vai saltar, como uma película, uma lasca, que terá todo o espírito do haikai, mas, de fato, não se misturará com a história" (BARTHES, 2007, p.183.)

O gesto do haikai é arquitetado por duas características do gênero: a primeira delas é o carácter apresentativo, o segundo são os cortes entre os versos, fazendo com que o leitor tente notar a relação entre os três versos, criando assim camadas de leitura, o mesmo se dá no poema em prosa:

O poema em prosa, por sua vez, prescinde da respiração proporcionada pelo corte dos versos. Ao contrário, supõe a fluência do pensamento poético enquanto modula tonalidades fortes e fracas, obedecendo a uma dinâmica interna que envolve som e sentido em um único fluxo. Um poema assim constrói-se a partir de um continuum (PAIXÃO, 2015, p. 127)

O que ressaltam Barthes nos estudos sobre haikai e Fernando Paixão sobre o poema em prosa é a estética caracterizada pelo espontâneo em ambos os gêneros. Paixão percebe que o fragmentário no poema em prosa contemporâneo se dá como um paradoxo através da percepção dos sentidos, assim como o haikai, cuja escrita é marcada pela percepção: "haikai: escrita da percepção (...) é preferível dar ao fenômeno perceptivo seu "estilo zen" (BARTHES, 2007, p. 115).

A fragmentação narrativa torna-se um recurso a ser utilizado para dar conta de múltiplas percepções, criando poética dos pequenos fenômenos:

⁸ As we shall see later, the image of a hokku generally functions both metonymically, as part of a larger scene, and semi-metaphorically, as a reflection or expression of another sphere that usually exists within the immediate world of the speaker or addressee. (SHIRANE, 1998, p. 46).



O fragmentarismo incorporado à sensibilidade do leitor refaz a cada porção – ou situação poética – a pergunta por um destino. Como ocorreu com as migalhas de pão sobre a mesa, a folha caída na rua ou o refúgio dos dez anos –, cada cena desperta um círculo de indagações sobre as coisas e a percepção dos sentidos. De uma maneira específica, cada texto articula certa tensão entre situação e destino, singularidade despertada por qualquer estímulo cotidiano (PAIXÃO, 2014, p. 79).

Os estímulos das pequenas coisas estão expressos na estética do haikai e do poema em prosa: o caráter de gesto que Barthes percebe no haikai torna-se um problema no momento da transição para a prosa cuja linguagem é mais frouxa. Porém, o poema em prosa tenta dar conta de representar um mundo precário, tendo como necessidade a absorção de recursos estrangeiros a ele a fim de representar essa angústia.

No poema “Mergulho” de Adriana Lisboa há uma tentativa de reordenar a experiência no mundo através da junção entre a estética do haikai e do poema em prosa, juntando dois gêneros que possuem uma linguagem própria.

Análise de “Mergulho” de Adriana Lisboa

O poema em prosa “Mergulho” que faz parte do livro “Caligrafias” (2004) possui três parágrafos (semelhante à forma do haikai de três versos) que narra uma rã que possui dúvidas em saltar.

Lisboa não somente explora em sua escrita os recursos do haikai, como também, reconstrói os sentidos do haikai de Bashō: suas dimensões espaciais e temporais é um dos recursos que concretiza o diálogo entre haikai e prosa. No primeiro momento, temos o pensamento da rã e sua relação com a água:

Quando a rã vislumbrou o lago, esqueceu-se das florestas de pinheiros.
Esqueceu-se das ilhas e montanhas. Esqueceu-se da neblina e das flores das cerejeiras. O lago espelhava o mundo e multiplicava o desejo da rã num abismo invisível (LISBOA, 2004, p. 63).

No plano formal, o termo “esqueceu-se” em sequência no começo das frases tornam-se “frames” que se apagam: os objetos que estão ao redor da rã anulam-se, fazendo um close-up não somente da rã, mas colocando o leitor na situação da rã. Simultaneamente, o discurso indireto livre nos permite vislumbrar a imagem da rã e do lago. As elipses permitem a construção de sugestão do texto, fazendo com que as imagens sejam dadas ao leitor de forma objetiva, permitindo vislumbrar e refletir nossa própria imagem frente ao texto no ato da leitura: esquecemo-nos das coisas ao nosso redor.

Nota-se também, que nesta centralização da visão do lago, a excitação de saltar tornar-se uma angústia para saltar a um lugar desconhecido, mas ao mesmo tempo, familiar: o lago é um lugar familiar para a rã e sua angústia ganha peso diante do reflexo da leveza do mundo refletida no lago.

O peso da rã é identificado pela multiplicação de seu desejo que a torna pesada a ponto de ter dúvidas em saltar (a dúvida do leitor enquanto ao texto) em outras palavras, seu peso diante da gravidade permite que a rã não salte tão facilmente “o desejo da rã num abismo invisível” (LISBOA, 2004, p. 63). É o peso da angústia e do desejo pelo desconhecido que faz com que a rã se torne pesada, subordinada à gravidade. Nota-se que a operação metonímica do texto nos faz sentir a leveza e o peso na narrativa, já que sua linguagem objetiva, apenas apresenta uma situação.

O começo do segundo parágrafo é marcado pela dúvida da rã por questionamentos existenciais. Portadora de passado e presente, porém não de futuro: a rã questiona sua própria natureza, configurada por sentimentos contraditórios “É possível saltar? Saberei eu saltar? O que é eu sou, afinal, diante do lago?” (Lisboa, 2004, p.64).

Seu drama existencial perpassa pela questão “quem eu sou?”. Vemos que no primeiro parágrafo “O lago espelhava o mundo” (LISBOA, 2004, p.64) a questão do ser diante do mundo (ou a posição do leitor diante do texto) em outras palavras, o “quem eu sou” questiona toda a pequenez da rã diante do mundo e o impacto dos pequenos fenômenos no todo.

Grandeza e pequenez, duas concepções que entram em choque no interior do poema: primeiramente, pela mobilidade do mundo refletida no lago (juntamente com suas leis físicas, como leveza e peso) e segundo pela imobilidade da rã que observa o lago antes de dar um salto:



E a rã sentiu-se água. Sentiu-se onda e sentiu-se superfície imóvel. Seu mergulho antecipado pensou três círculos concêntricos afagando o lago. E o universo inteiro a estremecer. (LISBOA, 2004, p. 63).

As figuras da água e da rã tornam-se uma só: repouso e o movimento. O poema realça a concretude dos objetos com leis da física que ocorre nas pequenas coisas: o close-up do haicai é o registro escrito dos pequenos fenômenos. O texto parte do pequeno para o grande e do grande para o pequeno, já que as ondas do lago representam os movimentos do universo: duas concepções que se correspondem no interior do texto.

O verbo “sentir” conota uma junção entre a rã e a água: ambos procuram uma fusão, fazendo com que interior e exterior se juntem em um pensamento antecipado da sensação de estar no mundo, dando movimento à linguagem. A rã aspira à leveza do estar no mundo, quer tirar seu peso e entrar em movimento, ao invés de permanecer no repouso.

Os “círculos concêntricos” são tomados como uma operação metonímica e ambígua: os círculos concêntricos podem ser tanto as ondas formadas no lago após o pulo, já que parágrafo seguinte há o verbo afagar que possui duplo sentido: pode ser tanto de acariciar, tocar, daí a sugestão de que a rã pulou, ou no sentido de acalentar: de pensar em algo. De qualquer modo, o ato de saltar ou de pensar em saltar, está no estremecer: “o universo interior a estremecer” (LISBOA, 2004, p. 63). Aqui, não somente o interno e o externo se tornam a mesma natureza, como se correspondem através de choques que fazem estremecer ambos os lados.

Os círculos concêntricos também nos trazem a imagem da mira do arco e flecha: a rã calcula seu salto para ser certa e exata, deixando para o leitor, uma incógnita oriunda da ambiguidade do texto: será que a rã realmente pulou? Já que o trecho “melhor antecipado pensou” nos sugere três pensamentos: 1) a rã imagina-se pulando no lago; 2) a rã realmente pulou; 3) o leitor cria uma falsa impressão do salto da rã.

No terceiro parágrafo, a sugestão é quebrada, como um corte, dando uma resposta ao leitor: “A rã esperou na margem pelo convite” (LISBOA, 2004, p.63), transmitindo uma falsa impressão do pensamento, mantendo a ambiguidade. No parágrafo anterior, há uma movimentação constante para novamente, no parágrafo seguinte, nos trazer ao repouso. No entanto, neste ponto do texto, o foco muda: não se fala mais da rã, mas do lago e suas sensações: ao imaginar o salto, há uma inversão: a rã ganha leveza e o lago ganha peso:

E o lago, no escuro, não dormia, guardava sombras. Aguardava o salto? No segredo do gesto, pensaram ambos: talvez a vida. Talvez a morte. Talvez apenas um breve rumor d’água (LISBOA, 2004, p. 63).

Palavras como sombras e escuro dão o tom ao estado do lago e aumentando a incerteza do salto: há dúvidas do resultado do salto em sua concretude e suas implicações no futuro, traduzindo a angústia que o tempo nos traz.

O texto como um todo, tempo e espaço se correspondem: só há movimento se há tempo, a ausência de tempo é a inércia e o silêncio do universo lá fora (árvores e etc) exterior ao contexto: rã e do lago criam um microcosmo. Nota-se também, a predominância de palavras com o som de “s”, sugerindo uma palavra “sapo” e também, o som do lago.

O que impede a rã de entrar no desconhecido é a gravidade. Aqui, Lisboa inverte o símbolo da rã: não é mais a passagem das estações, mas a angústia do homem frente ao tempo e suas possibilidades. O “Talvez” repetido nas três últimas frases do parágrafo é marcado pela dúvida da rã e incerteza do leitor do salto da rã.

O segredo do gesto está no corte textual: um único salto, pequeno e breve pode mudar sua relação com o todo: é o choque temporal e existencial metaforicamente representada pelo rumor d’água como um grande acontecimento existencial.

Nota-se que o último parágrafo nos faz retornar ao primeiro e para o título: a sugestão permite que o texto seja lido ciclicamente, levando o leitor a investigar, na ambiguidade do texto, a certeza ou não do salto. Mas, há uma realização do mergulho textual pelo leitor, a fim de localizá-lo em sua própria relação com o tempo e com a existência.

Considerações finais

Percebe-se que a relação do corte fragmentário entre os parágrafos consegue construir o efeito de dupla visão e movimentação do haicai, invertendo o símbolo da rã que representa a angústia do homem contemporâneo frente ao tempo e suas incertezas enquanto ao futuro do mundo.



A junção do haikai com o poema em prosa não infringe a linguagem de ambos, ao contrário, mantém a ambiguidade e a operação metonímica comum dos gêneros, dando movimento, inércia, peso e leveza à narrativa, aqui, o poema em prosa possui a capacidade de absorção de outros gêneros poéticos para a transfiguração da linguagem na dialética da leveza, trazendo reconfigurações da tradição literária e construindo uma metamorfose textual para a revitalização dos gêneros literários.

Referências

- BARTHES, Roland. **A preparação do romance vol.I.** 1.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. **A Câmara Clara.** 1ªed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- BASHÔ. Matsuo. **Bashô haikushû.** 34º ed. Tóquio: Iwanami shoten, 1995.
- CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável.** 2º edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.
- COMPAGNON. Antonie. Os cinco paradoxos da modernidade. 2º edição. Belo Horizonte: Editora ufmg, 2014.
- FUKUDA, Hideichi. As estação do ano e sua concepção na literatura japonesa. In *Estudos Japoneses*. Vol. 16, 1996, (p.35 - 43.)
- KOKINSHÛ. 1ªed. New Jersey: Princeton University Press, 1984
- _____. Disponível em: <http://jti.lib.virginia.edu/japanese/kokinshu/kikokin.html>. Acesso: 20 de junho de 2016.
- LEMINSKI, Paulo. **Bashô.** 1º ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.
- LISBOA, Adriana. **Caligrafias.** 1º ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- MAN'YOSHÛ. Disponível em: <http://jti.lib.virginia.edu/japanese/manyoshu/>. Acesso em 18 de junho de 2016.
- PAIXÃO, Fernando. **A arte da pequena reflexão.** 1º ed. São Paulo: Iluminuras, 2014.
- POUND, Ezra. **ABC da literatura.** 12ªed. São Paulo: Cultrix, 1997.
- SHIRANE, HARUO. **Traces of Dreams.** 1º ed. California: Stanford University Press, 1998.
- SUZUKI. Te ii ti. Bashô e sua poética. In *Estudos japoneses II*. Vol. 2, 1982, (p. 41-47).



Os destroços da linguagem: metaficção e fragmentação em *Um Sopro de Vida*, de Clarice Lispector

Nicolas Ferreira Neves Jacintho (UFSCar)

RESUMO: Esta comunicação tem como objetivo discutir a metaficção no livro póstumo de Clarice Lispector, *Um sopro de vida* (1978), e demonstrar como a temática metaficcional se articula com a fragmentação na estrutura deste romance. Em toda a obra clariciana se observa a utilização de uma linguagem que é posta em constante movimento de construção e desconstrução, e acreditamos que a fragmentação estrutural dos textos de Lispector acontece graças a essa preocupação que a autora demonstra para com a linguagem, bem como por conta das discussões metaficcionais utilizadas ao longo de toda a sua obra, que ganha com isso um caráter de não conformação às definições dadas aos gêneros literários. Deste modo, é preciso não só apresentar a metaficção e a fragmentação em *Um sopro de vida*, mas buscar demonstrar como esses recursos estéticos se articulam dentro do projeto literário da autora, que parte da figurativização da escrita em obras dos anos 1940 e 1950, chegando a discussões explícitas sobre o fazer ficcional em textos das décadas de 1960 e 1970.

Palavras-chave: metaficção; Clarice Lispector; fragmentação.

Dos destroços de Macabea, estrela estatelada no chão, e de Rodrigo S.M., personagens da novela *A hora da estrela* (1977) surgem as figuras que povoaram *Um sopro de vida* (*pulsações*), último fôlego ficcional de Clarice Lispector: o Autor, que desta vez não recebe nome para além de sua profissão, e Ângela Pralini, personagem que Lispector recupera do conto 'A partida do trem', segundo texto da coletânea *Onde estivestes de noite*, de 1974.

Neste pequeno livro de pouco mais de cento e cinquenta páginas termina a jornada bíblica empreendida por Martim em busca de uma linguagem própria. De fato, para além de *A maçã no escuro* são comuns as referências bíblicas na obra de Clarice Lispector, seja na figura dos irmãos Virginia e Daniel que fazem bonecos de barro em *O lustre* (1946), ou nas várias passagens de *A hora da estrela* ou *A paixão segundo G.H.* que, a começar pelo título, faz inúmeras referências ao texto bíblico. O mesmo ocorre em *Um sopro de vida* – expressão que a autora recupera da gênese e que aproxima este livro das narrativas acerca da criação.

Publicado postumamente, em 1978, *Um sopro de vida* (*pulsações*) é o livro que reúne as principais temáticas observadas na obra de Clarice Lispector: a preocupação com a atualidade da escrita (o instante já de *Água viva*), com a Coisa (o it, o neutro, etc), a discussão acerca do fazer ficcional, do papel do escritor (retomando a trilha deixada por Rodrigo S.M.) e dos limites da própria escrita (até que ponto Ângela não é o seu Autor que, por sua vez, é Clarice Lispector?). O diálogo a um de que é composto o livro é feito em uma escrita que em muito se aproxima daquela que eclodira outrora em *Água viva*, sobretudo por conta de sua fragmentação e falta de uma linha narrativa única.

No livro o que se observa é a exposição de dois monólogos diversos que ora se cruzam, ora se confundem e sempre se questionam. Trata-se da história de um autor (o chamado Autor), que está escrevendo um livro sobre uma personagem (Ângela Pralini), que por sua vez também se torna autora ao escrever um livro sobre sua própria escrita e sobre sua relação com as Coisas. Assim, a própria estrutura narrativa do livro já apresenta ao



leitor a temática da perspectiva em abismo (mise en abyme), que é uma das principais características de textos metaficcionais.

Porém, acompanhar as falas destes personagens (que são postas seguindo o modelo dos textos dramáticos, com o nome do personagem antes de cada fala) torna-se tarefa complexa por conta da dificuldade em definir os limites de cada ator narrativo, dado que tais atores constantemente questionam a existência destes limites. Assim, Ângela Pralini é o Autor, que por sua vez é também Ângela Pralini, ao mesmo tempo em que ambos são a própria Clarice.

O que o livro nos apresenta não é simplesmente um diálogo entre criador e criatura: trata-se de um processo de construção empreendido por ambos dado que ao mesmo tempo em que "está continuamente sendo feita (SV, p.33), Ângela apresenta-se como uma criadora em potencial dado o seu processo de construção de um (inacabado) livro de fragmentos intitulado "História das Coisas. (Sugestões oníricas e incursões pelo inconsciente)" (p.102)

Assim, apesar de não ser um livro autobiográfico como nos alerta o Autor logo na introdução do texto (p.20), são notórias as várias semelhanças entre os personagens deste romance e Clarice Lispector; tais semelhanças são encontradas sobretudo entre a autora e a personagem Ângela Pralini, que possui inclusive semelhanças físicas com Lispector. Eis como a personagem se vê:

Tenho sobranceiras que perguntam sem parar mas não insistem, são delicadas. Esse rosto-objeto tem um nariz pequeno e arredondado que serve a esse objeto que sou para farejar que nem cão de caça. Tenho uns segredos: meus olhos são verdes tão escuros que se confundem com o negro. Em fotografia desse rosto de que eu vos falo com certa solenidade os olhos se negam a ser verdes: fotografada sai uma cara estranha de olhos pretos e levemente orientais. (p.109 - grifos nossos).

Em seu autorretrato, Ângela ressalta a cor verde de seus olhos que, apesar de o serem, sempre ficam pretos em fotografia. Este detalhe nos é interessante porque é exatamente o mesmo para o qual Clarice Lispector chama a atenção do leitor no texto 'É para lá que eu vou', presente na já citada coletânea *Onde estivestes de noite*. Diz a autora: "Meus olhos são verdes. Mas são verdes tão escuros que na fotografia saem negros. Meu segredo é ter olhos verdes e ninguém saber" (OEN, p.71).

Para além das semelhanças físicas com a autora de seu Autor, a personagem Ângela, assim como Clarice, é pintora, tendo pintado ao menos um quadro, 'Sem sentido': "São coisas soltas - objetos e seres que não se dizem respeito, como borboleta e máquina de costura" (SV, p.42). Curiosamente assim é uma das dezoito telas que Lispector pintou entre 1975 e 1976. E além da pintura, às letras dedicou-se a personagem, escrevendo crônicas semanais para um jornal (Clarice colaborou com o *Jornal do Brasil* entre agosto de 1967 e dezembro de 1973); mas é em um pequeno trecho situado nas páginas 104 e 105 que Ângela faz a declaração que mais a aproxima de Lispector. Diz a personagem:

O objeto - a coisa - sempre me fascinou e de algum modo me destruiu. No meu livro *A cidade sitiada* eu falo indiretamente no mistério da coisa. Coisa é bicho especializado e imobilizado. Há anos também descrevi um guarda-roupa. Depois veio a descrição de um imemoriável relógio chamado Sveglia: relógio eletrônico que me assombrou e assombraria qualquer pessoa viva no mundo. Depois veio a vez do telefone. No "Ovo e a Galinha" falo no guindaste. (p.104-105)

No trecho acima destacado, Ângela assume a autoria não apenas de textos como 'O ovo e a galinha' ou 'O relatório da coisa', mas também do terceiro romance de Lispector, *A cidade sitiada* (1949). Há ainda referência a um pequeno texto de Clarice presente no volume *Para não esquecer*, publicado em 1978 pela editora Ática: 'Esboço de um guarda-roupa' (p.28-29) é, possivelmente, o texto a que se refere Ângela no trecho acima quando diz ter escrito sobre um guarda-roupa. Porém, o que mais nos atrai no trecho acima destacado é a afirmação de que já em um livro do início da carreira de Lispector falava-se, mesmo que indiretamente, no *mistério da coisa*: de fato, a cidade que se constrói ao longo do romance pode ser entendida como uma figurativização da própria escrita que vai sendo construída. O terceiro romance de Lispector, onde o ver torna-se ato fundamental para o desencadeamento narrativo, já traria, portanto, mesmo que de maneira velada, temáticas que culminariam na produção caótica de *Um sopro de vida*. Neste sentido, não nos parece incorreto observar trechos deste último livro como reverberações que advém desde o início da carreira da autora, como no trecho:



Quando eu vejo, a coisa passa a existir. Eu vejo a coisa na coisa. Transmutação. Estou esculpindo com os olhos o que vejo. A coisa propriamente dita é imaterial. O que se chama de coisa é a condensação sólida e visível de uma parte de sua aura. (p.105 – grifo nosso)

O trecho acima destacado é outra fala de Ângela, que vem poucas linhas depois de sua referência ao terceiro romance de Lispector. Neste trecho a visão, elemento fundamental na leitura de *A cidade sitiada*, ganha importância diante desta personagem que pode ser vista como “o mais explícito duplo de Clarice” (SOUSA, 2012, p.481).

Buscamos rastrear tais semelhanças entre Lispector e sua personagem não para insinuar aí quaisquer caracteres autobiográficos (ou não apenas isso), mas sim para observar que a escrita de Clarice assume um caráter altamente figurativo na medida em que sua obra avança; deste modo, utilizar-se de uma personagem com quem se compartilham tantas semelhanças parece indicar a tentativa da autora em figurativizar a si própria em seus escritos. Se nos primeiros trabalhos da autora havia sempre a tentativa de metaforizar acerca do fazer ficcional, aqui o que se pretende é que a própria Clarice se transfigure em texto na figura de Ângela. Criando-se personagem de seus próprios personagens, Lispector observa de dentro a própria ficção, expondo ao leitor os meandros da narrativa.

Ângela é Clarice transformada em linguagem na tentativa de construir sua antiliteratura, seu antilivro. As antipalavras das quais a personagem se utiliza (p.37) são os restos de uma linguagem própria que remete à busca de Martim, ao confinamento de G.H., às elucubrações de *Água viva* e ao ‘realismo novo’ de Macabea e Rodrigo S.M. As pulsações sentidas ao longo de toda a obra da autora reúnem-se neste último sopro em busca da antiliteratura da Coisa.

Tal qual a narradora de *Água viva*, que via-se afinal liberta dos gêneros e classificações literárias, o Autor chegou “finalmente ao nada. E na [sua] satisfação de ter alcançado em [si] o mínimo de existência, apenas a necessária respiração” (p.71). O próprio personagem afirma ter tratado noutro livro sobre o ‘it’ (p.151), termo constantemente utilizado no livro de 1973. Tal qual a narradora de *Água viva*, o Autor possui desejos de pintar e escrever, desejos esses que acaba legando à sua personagem Ângela Pralini (p.83); disso resulta que, quando escreve, “[mistura] uma tinta a outra, e nasce uma nova cor” (p.71). Tal qual a voz narrativa de 1973, o Autor é, ele próprio, um ser anônimo em si mesmo (p.41), escrevendo cada anotação em um presente contínuo, pois “tudo se passa exatamente na hora em que está sendo escrito ou lido” (p.20).

A busca por uma escrita que se insira na atualidade do instante já, que “é feito de fragmentos” (p.20) – o que explica a fragmentação da própria estrutura textual enquanto tentativa de aproximar-se de tal atualidade –, a escrita de um romance que se passe no atrás do pensamento em largura e profundidade (p.25); são vários os elementos que nos permitem observar uma retomada de temas explorados já em 1973 por Lispector e ainda antes: de G.H. empresta o Autor a profissão ao afirmar estar “esculpindo Ângela com pedras das encostas, até formá-la em estátua. Aí sopro nela e ela se anima e me sobrepuja” (p.30). O resultado disso, uma personagem identificada como “uma estátua que grita e esvoaça em torno das copas das árvores” (p.27), mas que também guarda algumas semelhanças com a nordestina Macabea da novela de 1977, também ela é uma estrela espafifada como cacos de vidro no chão (p.44), um estilhaço de coisa que ao menos tem o benefício de não ser atropelada como a heroína do livro anterior (p.144). Porém, ao contrário da silenciada personagem de *A hora da estrela*, Ângela não só consegue “ao menos gaguejar” e balbuciar pré-palavras (p.124), como também demonstra em vários momentos que não se encontra totalmente alheia de sua condição de personagem; é o caso dos momentos em que ela afirma que é ela própria um objeto: “Eu sou matéria-prima não trabalhada. Eu também sou um objeto. (...) Eu sou uma mulher objeto e minha aura é vermelha e vibrante e competente. Eu sou um objeto que vê outros objetos” (p.109) – os objetos que tanto a fascinam são, na verdade, reflexos dela mesma: a escrita reflete a própria escrita e Ângela “quando escreve na verdade escreve sobre sua própria aura” (p.106). Ângela reconhece que brotou das trevas (p.38), assim como o Autor de sua história reconhece que seus personagens vêm de lugar nenhum (p.17). Em um dado momento do livro, a personagem questiona: “quem faz a minha vida? Sinto que alguém manda em mim e me destina. Como se alguém me criasse. Mas também sou livre e não obedeço ordens” (p.126 – grifo nosso). É interessante perceber que ao mesmo tempo em que levanta questionamentos sobre sua possível condição enquanto ser criado, ela tomara para si a autonomia de ser enquanto personagem da ficção. Este reconhecimento que a aproxima de seu Autor, faz com que este se pergunte se ela é, de fato, apenas um “personagem quebradiço” e não “uma demonstração de vida além-escritura” (p.38).



Assim como Ângela, o Autor também demonstra em vários momentos do livro uma preocupação enquanto sua própria origem. Há momentos em que este personagem aparentemente reconhece a si e à sua realidade ficcional como construtos criados por outro: segundo o Autor, “a vida real é apenas simbólica: ela se refere a alguma outra coisa” (p.83), isto é, a realidade construída dentro da diegese não passa de uma mimese da realidade extradiegética – a realidade ficcional é um símbolo dos discursos utilizados para representar o mundo fora da ficção. Esta preocupação ontológica dentro da narrativa enreda-se com as próprias temáticas abordadas ao longo de toda a diegese, onde podemos observar estes personagens se questionando sobre sua existência ao mesmo tempo em que produzem trechos que indagam o modo como se escreve: “O que é que eu sou? sou um pensamento. Tenho em mim o sopro? tenho? mas quem é esse que tem? quem é que fala por mim?” (p.19), pergunta-se o narrador, como se assumisse a consciência de seu estado de personalidade criada ficcionalmente através da linguagem: “não sou mais silêncio” (p.71), declara o Autor em dado momento, visto que sua construção enquanto figura discursiva permite-lhe apreender sua real existência enquanto ser ficcional. Sua consciência sobre o caráter linguístico na construção da ficção se estende à personagem que cria, visto que, para o Autor, “Ângela parte da linguagem à existência. Ela não existiria se não houvesse palavras” (p.83). E apesar de se reconhecer enquanto criador, o Autor não demora a se reconhecer como criatura: “Ei-la que se aproxima um pouco mais. (...) Debruça o rosto entre as mãos e chora por ter sido criada. Consolo-a fazendo-a entender que *eu também tenho a vasta e informe melancolia de ter sido criado* (...) Aliás eu também talvez seja o personagem de mim mesmo. Será que Ângela sente que é um personagem? Porque, quanto a mim, sinto de vez em quando que sou o personagem de alguém” (p.29 – grifos nossos).

É crescente na obra de Clarice a presença de discussões acerca da natureza da própria ficção, sua composição e de seu papel diante do real (este último aspecto pode ser observado sobretudo em *A hora da estrela*). O que se observa neste último livro da autora é uma autoconsciência que as próprias personagens apresentam de sua condição enquanto construtos ficcionais; se há na novela de 1977 uma consciência do narrador sobre seu papel dentro do enredo, há por outro lado o alheamento em que se insere Macabea não tanto de sua condição enquanto personagem, mas até como ser individual. Já no romance póstumo da autora, é possível detectar questionamentos de ambos os personagens, Autor e Ângela, tanto sobre seus próprios limites enquanto indivíduos, quanto sobre seus limites enquanto personagens.

Para além das já citadas especulações da própria Ângela sobre sua ficcionalidade (pp.29, 109), há ainda vários momentos em que o próprio Autor se questiona acerca de sua condição enquanto criatura: tal qual seus personagens, ele é produto de um pensamento (p.134), simbolizando algo que tem existência mais concreta do que a dele (p.68). Consciente de sua condição a um só tempo de manipulador de linguagem e de linguagem manipulada, reconhece que não existiria se não houvesse palavras (p.83). Ao passo que Ângela se reconhece nas Coisas que descreve, o Autor também se reconhece e se confunde por sua personagem tal qual Rodrigo com sua Macabea. Os limites entre Autor e Ângela mostram-se, em muitos momentos, demasiado tênues: onde o criador deixa de ser ele mesmo e torna-se a criatura (pp.83, 121)? A força que a segunda ganha em relação ao primeiro é tanta que este se vê obrigado a plagiá-la em alguns momentos (pp.63, 116). O Autor, que vive “de esboços não acabados e vacilantes” (p.86) reconhece Ângela como fruto da palavra e, reconhecendo-se em sua criação, percebe-se igualmente palavra: na única vez em que se dirige ao leitor, é para lhe perguntar “Quem és tu que me lês? És o meu segredo ou sou eu o teu segredo?” (p.74 – grifos nossos) – ao optar por não dizer ‘quem és tu que lês o que escrevo’, o Autor reconhece-se enquanto palavra lida, enquanto ser feito de linguagem; não é apenas o Autor quem pergunta, é o próprio livro.

No ponto máximo de identificação entre os dois personagens do livro, há o questionamento não sobre a origem apenas de Ângela ou de seu Autor, mas de ambos: “Até onde vou eu e em onde já começo a ser Ângela? Somos frutos da mesma árvore?” (p.30) – seriam ambos criações de uma mesma mente criadora? Neste caso, qual deles teria surgido primeiro, Ângela ou o Autor? Entende-se então o caráter extremamente metafórico que a figura do ovo assume na obra de Clarice Lispector: surge primeiro o ovo ou a galinha, o Autor, que fará o Personagem, ou o Personagem, que fará do Autor um (re)criador de realidades? Com isso, percebemos que a ficção de Clarice tornou-se, neste último livro, totalmente consciente de seu status enquanto ficção, e mais do que isso, não esconde esta consciência de seu leitor, lembrando-o a cada momento que a realidade existente dentro da diegese é, na verdade, uma construção ficcional.

Para se livrar de sua experiência enquanto personagem que se reconhece como tal, o Autor “queria iniciar uma experiência e não apenas ser vítima de uma experiência não autorizada [por ele], apenas acontecida” (p.19) – e para iniciar tal experiência ele cria



sua personagem, que ao tomar consciência de seu próprio estado enquanto personagem, passa a fabricar suas próprias ficções num processo de espelhamento progressivo característico, como vimos anteriormente, da mise en abyme. Ao tentar atingir seu ideal de “pintar um quadro de um quadro” (p.53), ou de sonhar um sonho dentro de um sonho (p.154-155), Ângela acaba escrevendo um livro dentro de outro livro, ao criar personagens enquanto personagem de um Autor que é, por sua vez, outro personagem. Disso decorre o duplo monólogo apresentado ao leitor em *Um sopro de vida*, onde as convenções romanesecas, que já estavam sendo deixadas de lado desde *Água viva*, sejam totalmente abandonadas neste livro.

Ao que parece, chegar apenas à necessária respiração seria a aspiração máxima das personagens escritoras de Lispector: deixar de lado as convenções estruturantes atribuídas ao gênero ‘romance’; construir um livro caótico, fragmentado, que flerta em vários momentos com os ideais bretonianos advindos do primeiro Manifesto Surrealista. A influência deste “último movimento da Vanguarda europeia” (TELES, 2012, p.215) pode ser observada em quaisquer das três partes e no preâmbulo de que se compõe *Um sopro de vida*: o preâmbulo possui nove páginas (13-21), a primeira parte, chamada ‘O sonho acordado é que é a realidade’, título significativo quando se pensa na relação entre este livro e o surrealismo, estende-se por sessenta e quatro páginas (27-91), sendo a mais volumosa das partes do livro; a segunda e menor das partes também possui o sugestivo título de ‘Como tornar tudo um sonho acordado?’ e conta com apenas quatro páginas (95-98); a terceira e última parte, onde constam alguns dos escritos de Ângela chama-se justamente ‘Livro de Ângela’, possuindo cinquenta e oito páginas (101-159).

A escrita automática fruto do inconsciente é um dos exemplos mais recorrentes ao longo do texto que podem aproximar *Um sopro de vida* do movimento surrealista, e o método de anotar frases soltas adotado por Ângela pode ser tido como exemplo disso: “Queria escrever frases que me extradissem, frases soltas: ‘a lua de madrugada’, ‘jardins e jardins em sombra’, ‘doçuras adstringentes do mel’, ‘cristais que se quebram com musical fragor de desastre’” (SV, p.112), diz Ângela em dado momento, conseguindo com isso, segundo ela própria, sua grande liberdade (p.95). Contudo, é por conta de sua incapacidade de escrever algo que não seja composto apenas de frases soltas que, segundo o Autor, ela jamais conseguirá terminar seu livro (p.102).

Já o método de escrita do Autor, que visa, como anunciado no título da segunda parte do livro, tornar tudo um sonho acordado, insere seu texto no limite entre o real e o sonho: “No ato de escrever eu atinjo aqui e agora o sonho mais secreto, aquele que eu não me lembro dele ao acordar (...). Escrevo como se estivesse dormindo e sonhando: as frases desconexas como no sonho” (p.75-76), afirma o personagem que reconhece também em Ângela um processo de escrita parecido com o ato de sonhar: “vão-se formando imagens, cores, atos, e sobretudo uma atmosfera de sonho que parece uma cor e não uma palavra” (p.115). Disso advém o subtítulo do livro que a personagem está escrevendo e que se chamará ‘História das Coisas. (Sugestões oníricas e incursões pelo inconsciente)’ (p.102 – grifos nossos). Das incursões pelo inconsciente destes personagem surge *Um sopro de vida*. O estado de sonolência em que Ângela escreve (p.72) no atrás do pensamento em que se encontra insere-a no momento em que nada existe (p.37) – no atrás do pensamento encontra-se o sonho em que se inserem estes personagens.

Entre o sono e a vigília escrevem criador e criatura, desmistificando o processo da escrita, saindo do nada deixado por Rodrigo com a morte de Macabéa em direção à palavra (p.110) concebida pela representação da escrita. Para tanto, o Autor não só nos narra como criou sua personagem, Ângela Pralini, como também permite que a própria Ângela nos narre sobre o seu processo de escrita – a personagem escreve crônicas e contos (p.98), e tenciona escrever um romance apesar de “não ter fôlego para tanto” (p.98). Enquanto escreve seu livro sobre a história das Coisas, Ângela registra em seu diário fragmentos de texto (que se inserem em seus próprios fragmentos que, por sua vez, se inserem na escrita fragmentada de seu Autor); ao todo são quinze fragmentos de texto: “Mulher-Coisa” (p.108), “Mãe-Coisa” (p.110), “Biombo” (p.110), “Estado de Coisa” (p.111), “O Indescritível” (p.113), “Caixa de Prata” (p.113), “A Casa” (p.114), “O Relógio” (p.115), “Gradil de Ferro” (p.115), “O Carro” (p.116), “Vitrola” (p.117), “Borboleta” (p.117), “Lata de Lixo” (p.118), “A Joia” (p.120) e “Elevador” (p.123). Em cada fragmento são descritas em detalhes não as Coisas, mas suas auras: “que [rodeiam] as formas de seu corpo” (p.107). Além destes trechos, há ainda indícios de outros textos que a personagem gostaria de escrever, a saber, ‘Um pé’, ‘Áspera que és’ e ‘É como tentar lembrar-se e não conseguir’ (p.96), e na medida em que acompanhamos a personagem em seu processo de escrita, observamos o Autor construindo não apenas Ângela, mas a si próprio ao inserir-se no texto.

Neste processo de escrita sobre a escrita, a própria palavra torna-se Coisa nas mãos de Ângela e seu Autor (p.113). Seja de maneira explícita como as apresentadas até o



momento, seja de maneira velada como nas aproximações feitas entre música e escrita, o debate sobre os limites da ficção, sobre o fazer ficcional, sobre a utilidade da literatura – “O que escrevo é um trabalho intenso e básico, tolo como certas experiências inúteis por não colaborarem com o futuro” (p.113) – percorre todo o livro. Tal debate ocorre justamente pelo fato de que, em *Um sopro de vida*, Clarice cria personagens que se indagam e se constroem, levando aos limites a representação ficcional e expondo ao leitor as engrenagens que fazem funcionar a máquina narrativa. Quando a personagem passa a indagar seu Autor, e quando a personagem passa a ser, ela própria, uma autora, Lispector consegue finalizar o objetivo iniciado por G.H.: encontrar o núcleo da Coisa, o it alcançado apenas no momento em que se consegue suspender o Tempo e manter-se na Eternidade; logo no início do livro, o Autor já deixa claro que: “Nunca a vida foi tão atual como hoje (...). O tempo não existe (...). Na eternidade não existe o tempo (...). De agora em diante o tempo vai ser sempre atual. Hoje é hoje”. (p.14).

A personagem que é também autora e o autor que também se reconhece enquanto personagem constroem à quatro mãos esta narrativa fragmentada, este livro que emancipa a ambos das convenções literárias (p.111). Na medida em que o livro avança, o Autor, que “gostaria de tirar a carne das palavras. Que cada palavra fosse um osso seco ao sol” (p.103) acaba por se contaminar pelo estilo de Ângela tal qual Clarice se contaminara anos antes pela matemática do Sveglia (OEN, p.64): há momentos em que tão próximos são os discursos de ambos os personagens, que uma fala que poderia ser de Ângela acaba sendo proferida pelo Autor, que afirma que gostaria de “olhar a coisa na coisa: o seu significado íntimo como forma, sombra, aura, função. De agora em diante estudarei a profunda natureza morta dos objetos vistos com delicada superficialidade” (SV, p.106). Mas apesar de se influenciarem, é possível entender os personagens de *Um sopro de vida* como seres independentes – essa independência acaba afastando-os inclusive da própria Clarice. Ângela é independente do Autor na medida em que escreve sobre coisas que não o interessam, e o Autor é independente de Lispector uma vez que guarda certo distanciamento com relação a ela; tal distanciamento pode ser entrevisto logo no início do livro, quando a própria Clarice é citada diretamente como referência em uma das epígrafes do livro: com isso, a escritora confere ao Autor uma autonomia para fazer as citações que desejar na obra visto que é ele quem a escreve. O livro possui cinco epígrafes: a primeira aparece em destaque em uma folha antecedendo as demais e diz: “quero escrever movimento puro”. Não há assinaturas, o que indica que esta seja uma epígrafe escrita e escolhida pela própria Clarice. Na folha seguinte, porém, já há uma separação entre a autora e seu personagem, que será o Autor do livro daqui por diante. As quatro epígrafes que constam nesta folha são retiradas: da Bíblia (Gênesis, 2,7); uma é de autoria de Nietzsche; a terceira é de autoria de Andréa Azulay, filha do analista de Clarice com que a escritora trocou correspondência; e a última epígrafe leva a assinatura de Clarice, o que, como já foi dito, a distancia da obra em estudo. A última epígrafe diz:

Haverá um ano em que haverá um mês, em que haverá uma semana em que haverá um dia em que haverá uma hora em que haverá um minuto em que haverá um segundo e dentro do segundo haverá o não tempo sagrado da morte transfigurada. (p.11)

O não tempo que se recolhe no atrás do pensamento onde habita Ângela, o atrás do pensamento que é a própria Ângela, o não tempo que permite vislumbrar a Coisa no instante já. O não tempo captado pelo Sveglia e que só pode ser registrado por meio da antiliteratura da Coisa: todos temas e expressões que a própria Clarice explorou ao longo de sua obra e que convergem para a discussão sobre a literatura que se expõe e que se faz a um só tempo. Clarice é Ângela e é o Autor, mas Clarice é também uma voz anônima que por duas vezes se manifesta em *Um sopro de vida*. Ao longo do livro observa-se que existe uma terceira presença dentro da diegese, há duas incidências de uma perspectiva que não se identifica com aquelas assumidas pelo Autor ou por Ângela: a primeira delas pode ser encontrada na página 43, logo na primeira parte do livro. Antes do início de uma fala do Autor, encontramos a seguinte frase, entre colchetes: “[Autor, narrando os fatos da vida de Ângela]” (p.43 – grifo da autora). Este tipo de comentário ocorre de maneira semelhante já no fim da narrativa, quando observamos, na última página do livro, novamente entre colchetes, a frase: “[Quando o olhar dele vai se distanciando de Ângela e ela fica pequena e desaparece, então o Autor diz:]” (p.159 – grifo da autora). Em ambos os casos, estamos diante de uma voz que se posiciona nitidamente de uma perspectiva afastada da diegese, como se fosse uma voz externa à voz central do Autor, que explicita o leitor o que está ocorrendo na narrativa. Aliadas à primeira epígrafe citada anteriormente, estas frases que se destacam ao longo do texto literário reforçam a



presença de Clarice Lispector que estaria, aparentemente, supervisionando a história de seu personagem que criou uma personagem que está criando sua própria narrativa. Através destes trechos, reforça-se ainda mais a metaficcionalidade do romance, visto que com eles o leitor nota que o Autor, apesar de ser ele próprio um criador, continua sendo não mais que um personagem dentro do campo ficcional criado por Lispector.

Do jogo entre realidade e ficção, entre leitor e escritor, entre autor e personagem, entre palavra e silêncio, nasce a estrutura dual e a escrita fragmentada do romance. Tal fragmentação é influência das transformações postas por Lispector em sua obra desde uma linguagem que eclodira anos antes em livros como *A paixão segundo G.H.* e *Água viva*. Mas se estes livros tiveram narradoras que lhes juntassem os destroços, o mesmo não ocorrem em *Um sopro de vida*: apesar do embate entre os personagens falta-lhes uma voz que lhes guie e lhes una os fragmentos de discurso.

Da (re)leitura feita pelo Autor sabemos que foi decisiva para determinar quais trechos seriam ou não mantidos – ao menos no plano do discurso. Três são os resultados desta releitura: há, em primeiro lugar a supressão de algumas páginas que o próprio Autor alega ter rasgado. Em segundo, a possibilidade de novas releituras,

Eu vou reler só superficialmente o que já escrevi e o que Ângela escreveu porque não quero me influenciar por mim mesmo, não quero copiar. Eu não quero imitar até mesmo a verdade. Talvez por ler apenas superficialmente o já escrito é que perco o fio e sai tudo fragmentário e desconexo. Ou então é desconexo porque eu falo de uma coisa que é do meu caminho, enquanto Ângela fala de outra coisa que é do seu destino. Mas, mesmo fragmentário e dissonante e desafinado, creio que existe em tudo isso uma ordem submersa (p.125 – grifos nossos).

E em terceiro lugar, o resultado principal destas releituras é a fragmentação estrutural do livro de Lispector. Os discursos sobrepostos do Autor e de Ângela, ao serem relidos pelo primeiro durante a “edição” do livro acabam deixando o texto extremamente fragmentado, rasurando as convenções que estruturam o gênero Romance: a não existência de um narrador, a falta de linearidade, a disparidade entre os discursos, a falta de coerência entre as falas dos personagens, todos esses elementos acabam ajudando a construir este antirromance, talvez a maior ambição literária de Clarice Lispector.

Sabemos que era intenção da própria Clarice não deixar na versão final de seu livro póstumo todos os escritos de Autor e Ângela, na verdade, sabemos que o próprio Autor editou seu livro e o livro de sua personagem, tirando de ambos o supérfluo (p.35). Temos então acesso apenas a alguns fragmentos de ambos os livros, tanto daquele que o Autor afirma estar escrevendo, quanto do romance sobre as coisas cujo início Ângela sempre adia (p.102). Da junção destes textos nasce então o livro póstumo de Clarice Lispector, um romance “feito aparentemente por destroços de livro” (p.19). Mas para além da fragmentação observada em *Um sopro de vida* há também a fragmentação nos próprios discursos que o compõem, seja nos quinze textos de Ângela inseridos ao longo da terceira parte do livro, seja nas anotações dela e de seu Autor, que admite: “O que está escrito aqui, meu ou de Ângela, são restos de uma demolição de alma, são cortes laterais de uma realidade que se me foge continuamente. Esses fragmentos de livro querem dizer que eu trabalho em ruínas” (p.20).

Trabalhar com as ruínas da escrita é a função do Autor. A linguagem literária buscada por Clarice Lispector seria uma linguagem que permitisse à ficção captar o real. Mas para que isso ocorra é preciso que a autora se afaste da literatura, desconstruindo a linguagem comum, reconstruindo-a em uma linguagem própria que demonstre o não lugar do atrás do pensamento. Desconstruir a literatura é transformá-la na antiliteratura da coisa, é fazer da literatura um assunto literário, expondo-a e comentando-a de dentro para fora; é recriar-se enquanto personagem de seus próprios personagens, escrevendo “trechos por assim dizer soltos” (p.20); é despojar-se da palavra durante o ato da escrita (p.43) entregando-se às antipalavras, às não-palavras, às palavras-objetos; é falar do mundo das coisas e de suas auras (pp.101, 103). O resultado disso é este “novo tipo de ficção que eu nem sei ainda como manejar” (p.72), diz o Autor.

A ideia do livro que se constrói a partir das ruínas retrabalhadas de outros livros nos parece singular: as ruínas de que se constrói este último romance de Clarice Lispector não são apenas as dos livros de seus personagens; são também as ruínas da *Cidade Sitiada* e de *A maçã no escuro* – sobre este segundo livro é interessante observar o título da tradução francesa da obra: ‘Le bâtisseur de ruines’, figura retomada no livro de 1978 –, são os destroços de G.H. e as elucubrações de *Água viva*; são por fim os estilhaços d’*A hora da estrela*, são as últimas pulsações de Rodrigo S.M. que pode ser entrevistado por meio dos questionamentos metaficcionais do Autor. Retrabalhar as ruínas de



uma linguagem que foi aos poucos sendo construída, desconstruída e reconstruída é atingir a antiliteratura da Coisa, é transformar o ovo em linguagem, é chegar ao it.

Referências

BERNARDO, Gustavo. **O livro da metaficção**. Rio de Janeiro: Tinta Negra, 2010.

BOYD, Michael. **The reflexive novel: fiction as critique**. London: Associated University Press, 1983.

COELHO, Eduardo Prado. **A noite do mundo**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998, p.210.

DALLENBACH, Lucien. **Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme**. Paris : Seuil, 1977.



1º ENCONTRO NACIONAL
Diálogos literários
Um olhar para as poéticas contemporâneas

DO PO AO PÓS O POEMA SE CONSTRÓI, SE DESTRÓI, NO TIPO SE APRESENTA, NA BOCA LOUCA SE ORIENTA...

A prosa no século XXI



Gilles Lapouge e Blas de Roblès: o Brasil pelos olhos de um franco-tupiniquim

Luís Cláudio Ferreira Silva (UEL/UNESP)

RESUMO: Há algo em comum entre os romances *Lá, onde os tigres se sentem em casa* (2008) de Jean-Marie Blas de Roblès e *Équinoxiale* (1977) de Gilles Lapouge: ambas as narrativas, escritas por franceses, se passam em terras brasileiras. Porém, as semelhanças não ficam apenas nessas questões, pois os protagonistas dessas histórias são franceses que adotaram o Brasil como pátria e aqui viveram durante muitos anos. Nas páginas dessas obras, imprimem uma visão dualizada: sendo estrangeiro, conseguem ter um distanciamento para avaliar de fora, mas também, imersos na cultura e sociedade brasileiras, podem falar com um conhecimento mais profundo sobre nossas realidades. Dessa forma, quais são os sentidos das imagens que as personagens retratam desse país que passou a ser uma nova casa? De que modo elas se relacionam e ajudam a construir uma identidade do entre-lugar? De que maneira essas imagens interferem no sujeito e na sua identidade sendo que as imagens pictóricas, mais do que representações visuais de um objeto, são, como diz Gianotti, "um jogo de ver e de ver como"? A partir dos estudos de Stuart Hall, pretendemos entender como a personagem constrói ou descobre uma identidade híbrida. Palavras-chave: identidade; imagem; estereótipo

Introdução

As relações entre Brasil e França, tanto na literatura quanto em outras áreas, não é recente. O país do iluminismo foi para o Brasil durante séculos um exemplo a ser seguido em inúmeras frentes. As ideias iluministas foram base para a inconfidência mineira, por exemplo. O Rio de Janeiro do início do século XX teve Paris da *Belle Époque* como modelo para a revitalização de sua orla, construindo avenidas no melhor estilo Haussmann.

Vários estilos e correntes artísticas foram apreciadas e serviram de modelo para a produção e gestão literária. A Academia Brasileira de Letras foi criada com base na sua versão francesa. Os escritores simbolistas e modernistas não só sofreram influência dos franceses como foram amigos pessoais de vários desses escritores. Recentemente, os dois países fizeram um acordo na tentativa de estreitar laços nos âmbitos culturais, acadêmicos e outros, resultando no *Ano do Brasil na França* em 2005 e no *Ano da França no Brasil* em 2009. A história marca, em diversas linhas, essa relação entre os dois países.

O projeto "Relações literárias Brasil-França" da Universidade Estadual de Londrina, sob coordenação da professora Laura Brandini, estabelece-se na tentativa de mapear e refletir essa relação, seja sob influência direta nos estilos, seja sobre diálogos culturais, seja sobre transposição cultural, entre outros. O presente trabalho se coloca dentro dessa perspectiva, mostrando dois personagens franceses em solo brasileiro e sua relação com a nova terra. É sobre eles que falaremos a partir de agora.

Equinoxiale, de Gilles Lapouge

O francês Gilles Lapouge é jornalista de formação e trabalha como corresponde do jornal *O Estado de São Paulo* desde os anos 1970. Visitou o Brasil inúmeras vezes e também morou na cidade de São Paulo. Algumas de suas viagens pelo interior do país, sobretudo



pelo nordeste, foram retratadas no livro *Équinoxiale*, publicado pela primeira vez em 1977. A obra, escrita em língua francesa, ainda não possui uma tradução para o português.

Seu livro parece se situar em uma zona mista entre um livro de memórias, literatura de viagem, romance autobiográfico e narrativa com elementos que remetem a um tratado histórico. O jornal *Les lettres françaises* diz o seguinte sobre Lapouge: *Philosophe? Romancier? Chroniqueur? Historien? Geographe? Gilles Lapouge est un peu tout cela* (MERCIER, 2010). Ao menos esse livro de Lapouge parece ser mesmo.

No início da obra, Lapouge faz um resgate histórico tentando a presença francesa no Brasil desde os seus primórdios e a afeição, talvez até mesmo paixão, que o nosso país desperta nos franceses. Paixão que levou exploradores, corsários e pessoas comuns a explorar o país, seja pelo seu litoral, seja mata adentro. Ele cita dois importantes exploradores, Jean de Léry et Thévet, cada um com sua visão de Brasil.

Nous y gagnons de posséder deux Brésils d'origine: celui de Jean de Léry, précis, lumineux, logique et indubitable; celui de Thévet qui forme un territoire de la nuit et de l'aurore, une hypothèse. Thévet contemple ce pays comme on relève ses songes, au matin, dans les brèves secondes du réveil quand les figures du noir et celles du soleil ne sont pas démêlées. Pour le moine, rien n'est évident et le possible est sans limites: les forêts, les peuplades, les amours, les guerres, les essors, et les décadences, les effondrements de l'empire, le temps même, tout n'est que fariboles, arabesques peintes sur du vide (LAPOUGE, 1977, p. 53).

É nessa esteira de uma busca por um Brasil, por meio de suas paisagens, seu povo, suas identidades, que esse livro se situa. Evidentemente, ao tratar desses temas, sobretudo relacionados a um país estrangeiro, que se corre o risco de se "cair" em alguns clichês, utilizando-se de imagens cristalizadas no imaginário coletivo, que tende a ser cada vez mais uníssono devido à força motriz da globalização.

Dentro do senso comum, parece às vezes difícil de sair de um clichê quando se pensa em um outro país, uma outra cultura. Quando se pensa, por exemplo, na França, o país é comumente associado a seu histórico de revoluções, a beleza de sua língua, uma boa gastronomia e aos seus pontos turísticos, sobretudo a icônica e fállica *Tour Eiffel*. Nós, brasileiros, somos geralmente associados a uma certa simpatia e alegria de viver, e somos sempre mencionados como o país do futebol e do carnaval.

Essa cristalização de imagens geralmente acaba guiando a leitura de determinadas culturas e países. Evidentemente não se trata da verdade absoluta, nem dá conta de ler as inúmeras nuances que pode haver dentro de uma nação, mas é uma imagem primeira, aquela que será porta de entrada para um mergulho ou uma exploração um pouco mais profunda sobre tal ou tal aspecto. A essa imagem, ou conjunto de imagens cristalizadas, chamamos de imagologia, que não se detém apenas nas relações gerais mas acaba por entrar no campo artístico.

A *imagem literária*, projectando-se do interior para o exterior (daí a sua primordial ligação com a viagem a países mais ou menos longínquos), implica um conjunto de ideias sobre o estrangeiro, desencadeando um processo de *literarização* e de *socialização*, ou seja: um processo de análise de duas ou mais culturas em confronto (MACHADO, 2001, p. 05).

Uma das cristalizações do senso comum presentes em *Equinoxiale* pode ser vista no excerto a seguir. Lapouge visita o norte do Brasil e mostra a impressão que tem a respeito dos homens do lugar:

Les hommes de l'Amazonie sont réputés pour la gentillesse. Avec les femmes, ils sont des anges. Ils les entourent de beaucoup de prévenances. Elles forment un desir, et, déjà, les hommes les combinent. Les amazoniens sont délicats, subtils et légers. Ils aiment les fleurs, les fleuves, les ciels et ils aiment la pluie, surtout la pluie. (LAPOUGE, 1977, p. 89).

Para que se conhecesse melhor o "jeito de ser brasileiro", conceito deveras questionável, como se houvesse realmente uma unidade verificável e padronizadora, era preciso que o narrador conseguisse "driblar" essa cristalização de seres sempre gentis, integrados à natureza e ao meio em que vivem. Nesse primeiro contato, a experiência ainda está borrada pela leitura das imagens cristalizadas e clichês que se pode ter de um povo.

Isso acontece da mesma maneira com outros personagens do livro, agora ao inverso, dos brasileiros em relação aos franceses. Quando Lapouge visita São Luís, cidade pela



qual ele nutre uma enorme admiração, muitas pessoas querem que ele leia e opine sobre suas modestas produções literárias. Por ser francês, ele é visto como alguém que tem uma história e propriedade para falar sobre poesia, como se todos os franceses amassem literatura e soubessem emitir comentários profundos e analíticos sobre quaisquer produções, até mesmo aquelas vindas de países completamente diferentes, onde a língua e cultura moldaria a maneira de ser fazer arte.

À la ressemblance de tous les fonctionnaires publics de São Luís, une seule chose fait as passion, et c'est la poésie. Sur les cicindèles, il vous lâche quelques confidences mais d'avoir un français sous la main l'excite et il se débrouille pour passer habilement des hanneçons à Paul Valéry, Paul-Jean Toulet, François Coppée, Verlaine, ce sont ses dieux. Sa secrétaire souffre du même mal, que partagent aussi les deux huissiers et le spécialiste du café. Vous repartir avec six plaquettes de vers, publiées à compte d'auteur car les lecteurs sont moins nombreux au Brésil que les poètes (LAPOUGE, 1977, p. 129).

Como muitos dos seus conterrâneos, Lapouge parece obcecado e encantado pelo Brasil. Em sua busca por conhecer as riquezas do país, ele sai "à caça" de informações sobre o Pau Brasil, árvore responsável pelo nome do nosso país. Por páginas inteiras, o autor se dedica a falar sobre a árvore, sua coloração e robustez, o fascínio que despertou nos portugueses que praticamente dizimaram florestas atrás dessa madeira considerada importante para movelaria e outras atividades.

Estupefato, ele descobre que a árvore não faz necessariamente parte do imaginário coletivo de uma cultura brasileira, uma vez que a maior parte dos brasileiros jamais viu um espécime de Pau Brasil. Não é uma árvore comum nem nos canteiros urbanos, nem nos campos. Indignado por saber que a árvore praticamente desapareceu, Lapouge diz que o Brasil *a oublié son propre nom à force de détruire ses forêts. Il a coupé ses arbres comme on met le feu à des archives* (LAPOUGE, 1977, p. 59). Quando, enfim, apresentado por um professor universitário com um pedaço da árvore, Lapouge o tratou, segundo suas próprias palavras, como o próprio santíssimo sacramento.

Porém, ao correr das páginas, as imagens cristalizadas e sacralizadas acabam dando espaço a imagens menos clichês, construídas a partir de cenas e momentos vividos com realidades não tão presentes no senso comum sobre o Brasil. Um dos momentos mais marcantes é sua passagem por São Luís do Maranhão. Lapouge chegou na cidade em pleno dia de finados e se surpreendeu com a devoção que o povo brasileiro cultua seus mortos.

Ce qui perfectionne ma première journée, c'est que, par étourderie, j'ai débarqué à São Luís le 1er novembre et que le Brésil est fasciné par ses morts. Il les craint et il les adore. Il les révère. Il leur parle. Il les visite, leur demande conseil, les évoque à tort et à trers. Les morts se prêtent à ce commerce car au Brésil, les morts sont actifs. La frontière avec l'au-delà est une passoire [...] Le jours des morts, toute la population fait mouvement vers le cimetière. En bloc. La cité des vivants ferme et la cité des morts ouvre [...] on décore les sépulcres. On les couvre de fleurs fraîches qui entreprennent de pourrir. Des centaines de femmes, de maris et d'enfants sautillent dans la pouissière, le soleil (LAPOUGE, 1977, p. 106).

Ao circular pela cidade, no dia dos mortos, uma nova imagem começa a ser construída. A devoção pelos mortos supera a atenção pelos vivos. Em uma terra de um sol escaldante, vários mendigos se acotovela pelas escadarias do centro histórico, talvez tão mortos quanto aqueles que são celebrados, mas ignorados pela multidão que celebra os entes que se foram.

Ao passar dos dias em São Luís, Lapouge conhece melhor os habitantes, a maneira de agir (a de nunca dizer não às pessoas é uma delas, passagem tratada com baste humor e conhecimento sobre o local, diga-se de passagem), os costumes locais. Chega mesmo a se imaginar um maranhense, sentado nos fins de tarde em bancos de praça sob à sombra de grandes árvores, namorando as moças que passam. Sente-se um duplo cidadão, cuja metade primária parece ter ficado, e não só geograficamente, há milhares de quilômetros de distância.

Depois de tantos anos de Brasil, morando aqui e/ou escrevendo para um jornal daqui, não seria exagerado dizer que Lapouge - tanto o ficcionalizado quanto o "real" -, ou melhor, sua identidade, é moldada pela influência de ambas as culturas, tanto a francesa, quanto a brasileira. Podemos dizer que ele está no entrelugar.



Segundo Stuart Hall (2003), a cultura recebida no país de origem já não é mais a única fonte de influência e identificação no caso da diáspora, seja ela de qual tipo for. Como Hall diz, as identidades tornam-se múltiplas na diáspora. Após esse contato, recebendo influência de duas culturas, não há como retornar a uma unidade passada. Se, porventura, o protagonista de *Equinoxiale* voltar à França, ele encontrará um país muito diferente daquele que deixou. Mas, por mais que viva no novo país e dele beba sua cultura e modos de pensar, ele nunca será um nativo. É o “problema” da identidade fragmentada.

Desde muito jovem, Lapouge deixava a França todos os anos para viajar. O contato com outras culturas já fazia parte de sua experiência de vida. Todas as vezes que saía de seu país, ele sabia que não encontraria o mesmo país quando voltasse. Distante dele, o país não passaria de uma espécie de ficção que só se tornaria real na sua reconquista.

La France était belle comme une carte de géographie, ou comme une rivière. Chaque fois que nous la quittions, à la fin de l'été, elle tombait dans la catégorie des pays imaginaires. Elle n'existait plus que dans les livres (LAPOUGE, 1977, p. 110-111).

Lá onde os tigres se sentem em casa - Blas de Roblès

Nascido na Argélia, o escritor francês Jean-Marie Blas de Roblès se dedica à escritura de romances, poesias e ensaios. Destaque para os romances *Méduse et son miroir* (2008), *La montagne de minuit* (2010) e *Les mémoires du riz* (2011). Em 2008, venceu o prêmio Médicis pela obra *Lá onde os tigres se sentem em casa* (2008).

O romance, escrito em francês, tem sua narrativa toda ambientada em solo brasileiro. Não há um protagonista propriamente dito, pois a história é toda dividida em núcleos. Podemos dizer que se trata de um romance simultaneísta, dando importância equitativa para todas as histórias que se entrelaçam. No presente trabalho, não trataremos de todas, mas selecionaremos alguns trechos que julgamos importante para o desenvolvimento do artigo.

Um dos núcleos é composto por Eléazard Von Wogau, francês radicado no Brasil que mora em Alcântara no Maranhão, e se dedica a pesquisar a biografia de um monge francês, Athanasius Kircher. Recém-separado, ele vive com um papagaio e uma empregada. Na cidade, conhece uma jornalista italiana, Loredana, que vem atrás de informações sobre um possível acordo ilícito do governo do estado do Maranhão com uma multinacional, cujo projeto destruiria recursos naturais de áreas tombadas pela UNESCO.

Sua ex-mulher, Elaine, ajuda a compor um outro núcleo do romance, a de professores universitários de arqueologia (quase todos brasileiros) que viajam até à fronteira com o Paraguai em busca de fósseis, numa aventura que mescla bandidos, traficantes, cultos indígenas e outros. A filha deles, Moema, é a protagonista de um terceiro núcleo. Universitária e de férias pelo litoral cearense, ela encarna o perfil de uma jovem que pretende derrubar tabus e preconceitos, tendo casos de amor com sua amiga, seu professor e um índio da região. Toda a narrativa, exceto o núcleo do padre jesuíta alemão Kircher, acontece no Brasil da década 1980.

O francês Eléazard fora casado com uma brasileira e tem uma filha nascida no país. Depois de viverem na França, radicou-se no Brasil. Recebendo influência da cultura brasileira até mesmo bem antes de fixar residência aqui, deu a Eléazard um conhecimento sobre nossa cultura bem mais aprofundado do que as imagens cristalizadas que circulam pelo mundo. De qualquer maneira, não é empresa fácil conhecer a fundo um novo país. Trata-se mesmo de um desafio cheio de esforços. É o que o próprio personagem afirma durante uma conversa com jornalistas estadunidenses na casa do governador do estado.

- Creio ter entendido que você é jornalista - disse Campbell a Eléazard. - Faz muito tempo que vive na região?
- Seis anos. Dois em Recife e quatro aqui.
- Já faz um bocado de tempo! O Brasil não deve mais ter segredos para você...
- Não ter segredos já é exagero... Mas adoro esse país e me esforço por conhecê-lo melhor, inclusive o que ele tem de menos radiante. (BLAS DE ROBLÈS, 2001, p. 321).

Eléazard tem uma postura racional em relação a esse Brasil e à brasilidade. Não se apressa, ou pelo menos não parece se apressar na maioria das vezes, em ler situações e comportamentos como totalizantes. Já Dietlev, professor estrangeiro que acompanha Elaine



pela fronteira, faz o caminho contrário. É cheio de preconceitos, visões clichês e cristalizadas sobre o Brasil e também a América do Sul.

- Onde você estava? - perguntou Elaine a Ditlev.
- Na cabine de pilotagem, com Herman e Yurupig.
- Alguém pode me explicar o que está acontecendo? - interveio Milton com irritação.

Estava ainda pálido de recente pavor.

- Nada que não seja... Sul-americano, posso lhe garantir [...] Há caçadores escondidos, uns tipos do Paraguai que fazem contrabando de peles de crocodilo. Pelo que compreendi, também vendem cocaína para fechar as contas do final do mês (BLAS DE ROBLÈS, 2001, p. 211).

Outra questão de choque cultural, mas muito mais delicada que essa se apresenta com o personagem Aynoré, índio cearense com o qual Moema tem uma noite de sexo na praia, causando uma crise no seu relacionamento com Thays, sua namorada. Aynoré guarda profundos rancores em relação à colonização e, sobretudo, à religião branca. Polêmico e questionador, ele, apesar de usufruir dos benefícios, critica o comportamento citadino, a religião imposta à nação e ao esquecimento dos índios.

Aynoré tinha somente 12 anos, mas se recusou a seguir com seu povo para a Reserva do Xingu; o agente da Funai tratou, então, de entregá-lo a um orfanato dominicano de Manaus. Lá ele aprendeu a ler e escrever, sem aderir jamais àquela religião na qual um deus doentio se deixava crucificar num país sem selva e sem araras. "Vocês brancos", dizia Aynoré, "vocês entram em suas igrejas e falam com a porra do seu Deus durante uma hora; nós, os índios, nós vamos para a mata e falamos com o nosso, com todos os nossos, durante dias a fio" (BLAS DE ROBLÈS, 2001, p. 359-362).

Essa questão da aculturação indígena é deveras um assunto difícilimo de ser abordado em apenas algumas páginas como nesse trabalho. Mas sua figura é interessante para entendermos o entre-lugar. Obrigado ou não a ir às cidades, tirados de suas terras ou seduzidos por inúmeras razões a virem para os centros urbanos, tendo que aprender o português e se sujeitar a quaisquer tipos de trabalho para sobreviver, esses índios não se aclimatam deveras à nova cultura, mas tampouco conseguem retornar às aldeias e serem como os outros que lá permaneceram.

Embora não tratem da questão indígena propriamente dita, mas da diáspora em geral, Eléazard e Loredana discutem o tema em um diálogo no Maranhão. Kirchner, personagem histórica estudada por Eléazard e cuja admiração partilha com a amiga é uma pessoa dessas sem uma terra para si. Viajou e morou em inúmeros países, absorvendo certos hábitos aqui e acolá, o que contribuiu para sua personalidade apátrida. Loredana e Eléazard também compartilham um pouco essa mesma situação, pois ambos são estrangeiros vivendo em terras brasileiras.

- Retirado de seu país natal e lançado, voluntariamente ou não, em terra estrangeira, um homem muda... Embora conviva com papagaios, macacos, digamos... com os nativos, no meio que lhes é próprio, ele continua um desenraizado sem outra alternativa senão o desespero causado pela ausência de referências ou de uma total integração com esse novo mundo. Nos dois casos, torna-se ele próprio esse negro do qual falávamos: um infeliz incapaz de se aclimatar a estes universos onde tudo escapa; e, em breve, um enfermo, inapto a adequar-se à sua pátria. Na melhor das hipóteses, um traidor que imitará durante toda a vida uma cultura que mesmo seus filhos encontrarão dificuldade em dela apropriar-se... (BLAS DE ROBLÈS, 2001, p. 254).

Nesse mesmo sentido, Stuart Hall, em seus estudos sobre diáspora, analisa a situação das pessoas que deixaram suas terras e entram em contato com novas culturas. Cita a questão dos barbadianos, que deixaram sua terra para trabalhar na Inglaterra. Muitos mantêm o laço cultural com o país do qual vieram, e, em contato com essa nova cultura, descobrem ser caribenhos.

Na situação da diáspora, as identidades se tornam múltiplas. Junto com os elos que as ligam a uma ilha de origem específica, há outras forças centrípetas: há a qualidade de "ser caribenho" [West-Indianness] que eles compartilham com outros migrantes do Caribe. (George Lamming afirmou uma vez que sua geração - e, incidentalmente a minha - tornou-se "caribenha", não no Caribe, mas em Londres!) (HALL, 2003, p. 27).



Em outras palavras, é em contato com outra cultura que se *descobre* a sua própria: em contato com o outro, *descobre-se* a si mesmo.

Esta é a sensação familiar e profundamente moderna de deslocamento, a qual – parece cada vez mais – não precisamos viajar muito longe para experimentar. Talvez todos nós sejamos, nos tempos modernos [...] o que o filósofo Heidegger chamou de *unheimlichkeit* – literalmente “não estamos em casa” [...] A identidade é irrevogavelmente uma questão histórica. Nossas sociedades são compostas não de um, mas de muitos povos. Suas origens não são únicas, são diversas (HALL, 2003, p. 27, 30).

Porém, ao descobrirem sua própria identidade em contato com outra, é impossível que se retorne ao lugar de origem. Pegando esse caso específico citado por Hall, os barbadianos se sentem barbadianos na Inglaterra, mas, ao retornar às suas casas nos Barbados, não encontrarão nem o país nem as pessoas da mesma maneira que deixaram. Não são ingleses nem barbadianos. Estão no entre-lugar, em um ponto onde as culturas se cruzam.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Acreditamos que o presente trabalho pôde, sucintamente, contribuir para os estudos sobre cultura, identidade e diáspora, trazendo dois livros importantes que têm muito em comum entre si. Ambos são livros escritos por franceses radicados no Brasil, cujos personagens entram em contato com novas culturas e se incorporando a elas.

São obras que, além de discutir o entre-lugar, discutem também, à sua maneira, as imagens cristalizadas e os clichês que uma cultura tem em relação à outra. Ademais, os autores evitam os chavões e lugares-comuns sobre o Brasil (quando usados, são com o propósito de discuti-los), mostrando um conhecimento vasto desde São Paulo, passando pelo Pantanal, cruzando a Amazônia e chegando ao nordeste, mostrando-se atentos às variações regionais, enriquecendo as obras respectivamente.

REFERÊNCIAS

HALL, Stuart. **Da Diáspora: identidade e mediações culturais**. Belo Horizonte: EDUFMG, 2003.

LAPOUGE, Gilles. *Equinoxiale*. Paris: Flammarion, 1977.

MACHADO, Álvaro Manuel. **Repensando a Literatura Comparada: Imagologia e Estudos Culturais** – Actas do IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada. Estudos Literários/Estudos Culturais. Évora, 2001.

MERCIER, Christophe. **Gilles Lapouge, voyageur immobile**. Disponível em < <http://www.les-lettres-francaises.fr/2010/10/gilles-lapouge-voyageur-immobile/>>. Acessado em 15 de outubro de 2015.

ROBLÈS, Jean Marie Blas de. **Lá onde os tigres se sentem em casa**. Tradução de Maria de Fátima Oliva do Coutto e Mauro Pinheiro. Rio de Janeiro: Record, 2008



Morte e individualidade em *A Desumanização*, de Valter Hugo Mãe

Miriam Juliana Pastori Bosco (IFPR)

RESUMO: Este trabalho tem o objetivo de realizar reflexões sobre a obra *A desumanização* (2014), do escritor português Valter Hugo Mãe. O tema da morte é constante na literatura, desde os seus primórdios até a contemporaneidade. Nesse romance, a narradora Halldora apresenta sua visão de criança sobre a morte, passando por um processo de afirmação individual e busca de identidade frente ao coletivo. A menina, que passa a ser chamada de "a menos morta", enfrenta a rejeição da mãe que estende o luto pela morte da gêmea Sigridur. Como a morte pode ser "estopim" para o processo de construção individual da narradora no romance? Quais concepções de morte podem ser percebidas no romance e de que forma contribuem para a construção estética da narrativa? As reflexões a serem apresentadas pautam-se nos conceitos filosóficos de Heidegger (2002), especialmente sobre o ser-para-a-morte, em Sartre (1970) e Morin (1970). Além disso, buscar-se-á estabelecer conexões entre a narrativa de Valter Hugo Mãe e o ser humano contemporâneo.

Palavras-chave: *A desumanização*; morte; existencialismo.

Introdução

A desumanização (2014), de Valter Hugo Mãe, é a história de uma menina de 11 anos que perdeu a irmã gêmea. Halldora, a narradora, apresenta sua visão de criança sobre a morte, sofrendo a ausência de sua "igual" e as impertinências e violências da mãe, que, não superando a morte de uma das filhas, agride a menos morta (como Halla passou a ser chamada). A narradora, não atendendo aos conselhos da irmã, se envolve com Einar, homem bem mais velho, de quem engravida. Em meio a muito sofrimento e maldade, Mãe apresenta aquela que para ele é sua obra mais intensa, situada numa Islândia que poderia, afinal, ser qualquer espaço habitável por humanos, vista a universalidade do que é abordado. Gabriela Sá Pessoa, em resenha para a Revista Cult¹, apresenta a afirmação de Mãe ao responder o motivo do título do romance: "sermos menos gente e aceitarmos mais ou melhor a dimensão animal e a fúria das coisas naquilo que nos leva a falhar".

O tema da morte é constante na obra. Qual(is) concepção(ões) sobre a morte se faz(em) presente(s) em *A desumanização*? Em programa de TV², Mãe descreve seu romance com a seguinte frase: "É como se para continuarmos a ser humanos precisássemos ser menos humanos." O que a morte (e suas possíveis apreensões) tem a ver com a construção da identidade da personagem narradora?

Imortalidade e renascimento

¹ Disponível em <http://revistacult.uol.com.br/home/2014/05/versos-no-caminho/> Acesso em 09 jan 2017.

² Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ptKZMVCrQcs> Acesso em 30 out 2015.



A primeira parte da narrativa já indica o peso que teriam as reflexões da gêmea Sigridur sobre a morte. Halla, uma criança apenas, narra as explicações que as pessoas lhe davam sobre a morte da irmã:

Foram dizer-me que a plantavam. Havia de nascer outra vez, igual a uma semente atirada àquele bocado muito guardado de terra (p. 9).
Disseram-me que talvez a criança morta tivesse prosseguido no meu corpo. Prosseguia viva por qualquer forma. E eu acreditei candidamente que, de verdade, a plantaram para que germinasse de novo (p. 9).

Achei que minha irmã podia brotar numa árvore de músculos, com ramos de ossos a deitar flores de unhas. Milhares de unhas que talvez seguissem o pouco sol. Talvez crescessem como garras afiadas. Achei que a morte seria igual à imaginação, entre o encantado e o terrível, cheia de brilhos e sustos, feita de ser ao acaso. Pensei que a morte era feita ao acaso (p. 9).

As “explicações”, bastante poéticas e de estilo peculiar, indicam a ideia de que a “mesma consciência nega e reconhece a morte [...] e nisso há uma zona de mal-estar e de horror”, como afirma Morin (1970, p. 26). Povos primitivos, conforme Morin (1970), lidavam com ideias sobre a morte relacionadas à imortalidade e ao renascimento dos mortos. Ao se “ver” no corpo inerte da irmã, Halla tenta dar continuidade à “vida” dela, seja pela ideia de imortalidade (“Prosseguia viva por qualquer forma”) ou pelo renascimento (a plantaram para que germinasse de novo). Essas duas questões também revelam a possível maneira de lidar com a morte dos povos primitivos, sem o peso da espiritualidade, ou seja, sem a crença na vida eterna, ressurreição, reencarnação ou fenômeno que o valha³.

Parte dessa abordagem é, em certa medida, existencialista por não considerar, necessariamente, uma visão metafísica da morte. Para Heidegger (2002) “tudo o que se possa discutir sob a rubrica de uma „metafísica da morte” extrapola o âmbito de uma análise existencial da morte” (p. 30)⁴.

Há também, ainda que na imaginação de Halla, a tentativa de conservar a irmã. Assim como “a conservação do cadáver implica um prolongamento da vida. O não abandono dos mortos implica a sua sobrevivência” (MORIN, 1970, p. 25), Halla tenta dar continuidade à existência da irmã, mas isso lhe trazia muito sofrimento, especialmente no que diz respeito à sua individualidade, já que as pessoas disseram que agora a irmã menos morta era responsável por carregar a alma da irmã Sigridur.

Morin (1970), tratando da morte sob uma ótica antropológica, afirma que “os mortos foram ou são alvo de práticas que correspondem a crenças respeitantes a sua sobrevivência ou ao seu renascimento” (p. 25). Essas questões vêm à tona nos trechos acima citados com a visão da criança sobre a morte.

Sigridur não deixou de existir. Embora não haja descrição dos rituais fúnebres, na imaginação geradora de sensações cadavéricas tão nítidas para a narradora, Sigridur tem sua continuidade, retomando mais uma vez conceitos para a morte próprias dos povos primitivos (e que os povos “civilizados” conservam à sua maneira): a morte seria “à primeira vista, uma espécie de vida, que prolonga, de uma forma ou de outra, a vida individual” (MORIN, 1970, p. 25)

No que diz respeito especialmente aos aspectos de renascimento e imortalidade, a morte do filho de Halla e Einar não recebe o mesmo tratamento que a morte de Sigridur. Halla lança-o à boca de deus, um vulcão. “Era uma flor alva de pólen de carne. Desceu. Escureceu na boca de deus. Entrou para o lado absolutamente silente do poema.” (p. 82). Não há para o filho uma expectativa de renascimento ou imortalidade, como acontece em grande parte das referências à Sigridur. A morte só gera tais expectativas quando o ser humano morto tenha tido uma existência significativa junto aos “sobreviventes”. O filho sequer nasceu: surge já morto, não havendo tempo para a convivência para além da tumultuada gestação.

O filho de Halla não teve uma sepultura no alto, como a gêmea morta. Se sua perda foi duramente sentida para Halla, não há referências a lamentações de outros personagens

³ No romance há trechos que indicam uma reflexão que considera a vida do espírito após a morte. Damos ênfase, no entanto, àqueles que se aproximam de uma concepção existencialista dos fenômenos.

⁴ Apesar de indicar percepções existencialistas sobre a morte, a personagem narradora também o faz sob uma concepção em que separa corpo e espírito, concebendo-a, neste caso, em sua possibilidade metafísica: “talvez a morte seja só uma maneira de simplificar a alma. A morte é a simplificação das almas. Deixa-as libertas dos infinitos pormenores do corpo. Libertas da sua vulnerabilidade. Ele [o pai] deteve-se por um instante. Eu repeti: o corpo suja a alma” (p. 40). Essa visão metafísica também é corroborada quando do natimorto: “Eu disse-lhe: está morto. Agora, é mais uma coisa de Deus” (p. 81).



sobre isso (com suave exceção de Einar). Como afirma Morin (1970) “a dor provocada por uma morte só existe se a individualidade do morto tiver sido presente e reconhecida” (p. 31). O bebê só existiu para Halla, que o gerou, se considerarmos a manifestação de dor pela perda.

Os sinais de luto

Se a perda do bebê não comoveu as pessoas próximas, a de Sigridur foi sentida por muito tempo, especialmente por Halldora e seus pais. Morin (1970) afirma que “o funeral [...] institucionaliza um complexo de emoções: reflecte as perturbações profundas que uma morte provoca no círculo dos vivos” (p. 26-7). O luto seria, ainda para Morin, uma espécie de continuidade do funeral: “as perturbações funerárias [...] se prolongam naquela instituição arcaica não menos universal do que o funeral: o luto. Descobrimos então que são regidas pelo horror da decomposição do cadáver” (p. 28).

A mãe da narradora tem um comportamento excessivo de manutenção do luto: “A minha mãe passara uma lâmina no peito. Desenhara um círculo torto com o mamilo ao centro, como a querer retirar um ovo da pele. Parecia uma runa a fazer de coração. Lia-se apenas uma tristeza desesperada e prenunciava coisas más” (p. 14). Comportamento parecido é relatado por Morin (1970):

Quando, nos Waramunga, os homens e as mulheres se precipitam sobre o moribundo, mutilando-se atrozmente, pode-se associar esses fenómenos de automutilação tanto ao frenesim inerente às formas elementares da mística como ao choque da própria morte. [...] Assim, a ostentação da dor, própria de certos funerais, destina-se a provar ao morto a aflição dos vivos, a fim de garantir a benevolência do defunto (p. 27).

A mãe de Halla ficou completamente transtornada com a morte da filha (e, se a banalização da morte é digna de atenção, o desespero em relação a ela também o é). A mãe “despedaçava os animais para expiação louca da dor. Adiantava pouco. Confundida com modos cristãos, cantava o hino fúnebre do Hallgrímur Pétursson e ensanguentava tudo” (p. 14). Embora não se trate de homicídio (já que mata ovelhas), a mãe da narradora, na tentativa de expurgar seu horror a morte, entra paradoxalmente em contato intenso com ela.

Conforme Morin (1970), “podemos inferir que um processo fundamental da afirmação da individualidade se manifesta pelo “desejo de matar” as individualidades que estão em conflito com a primeira individualidade. No caso extremo, a afirmação absoluta de uma individualidade implica a destruição absoluta das outras” (p. 64). Tal afirmação da individualidade da mãe da narradora não se concretiza porque ela não mata alguém da mesma espécie, ainda que a narradora sugira essa possibilidade: “[A mãe] Tinha a faca afiada na mão. Julguei que me mataria tão distribuída quanto uma ovelha” (p. 15).

No entanto, no final da narrativa, Halla confirma, em certa medida, a afirmação de Morin. Por vingança e por uma busca de sua própria individualidade, liberdade e independência, incendeia a casa de Steindor em lua-de-mel com a tia dela. Ambos haviam sido possivelmente responsáveis pela morte (homicídio ou suicídio⁵) de Oskar, pai de Einar. Depois disso, Halla foge sozinha.

Em meio aos “surto” da mãe, o luto “resguardaria” a família enquanto o corpo se decompõe. Conforme Morin (1970) “a decomposição de outrem é ressentida como contagiosa” (p. 28). Valter Hugo Mãe problematiza isso quando a narradora afirma: “O teu corpo desfeito nunca me será horrível e nunca me impediria de te abraçar ou de te beijar, por que o teu corpo é o futuro do meu e eu, que não tenho filhos, também preciso do futuro” (MÃE, p. 51). A elevada afinidade de Halla com a irmã resulta em pensamentos que não revelam preocupação primitiva de contágio, mas a disponibilidade para “vivenciar” a morte da irmã em suas últimas consequências, ainda que não efetivamente:

Só por antecipação eu poderia sentir a terra e a água. Durante um tempo, percebi, a caixa em que a trancaram ia protegê-la, limpa, antes que se misturasse tudo, podre, a desaparecer. Ainda assim, deitava-me com a morte. Chegava a colocar as mãos ao peito como fizeram com a Sigridur, muito hirta,

⁵ O episódio não fica claro. Há ainda, outras passagens da narrativa que fazem referência à possibilidade de suicídio. Quando do nascimento do filho morto, afirma a narradora que “o Einar temeu que eu quisesse saltar. Que saltasse para também morrer. Disse que não. Estava mais capaz de matar que de morrer” (MÃE, p. 83).



quieta, e imaginava coisas ao invés de adormecer. Imaginar era como morrer (p. 10)⁶.

A sequência dos fatos revela, entre as personagens, uma relação ambivalente com a morte, comparável ao "horror simultaneamente ruidoso e silencioso. [...] Ruidoso: explode nos funerais e no luto, troveja do alto dos púlpitos, clama nos poemas. [...] Silencioso: corrói a consciência, invisível, secreto, como que envergonhado, no próprio coração da vida cotidiana" (MORIN, 1970, p. 31). A atitude da mãe, em especial ruidosa, alimentava a atitude reflexiva e "envergonhada" da gêmea menos morta.

Esta alcunha (menos morta), aliás, revela a necessidade de prolongar, se não a dor "respeitosa", a lembrança da morte. E o luto deveria continuar. As pessoas da localidade se admiravam: "A mais morta está abandonada" (p. 94), indicando que esse resguardo provavelmente devesse ser mais longo. Mesmo com esse suposto abandono da sepultura, há a exigência de que a raiva, a posição em embate com a morte se mantenha: "Eu sabia bem que aceitar a morte da minha irmã era um egoísmo e contradizia muito a família. A vigília dos dias não permitia que a raiva acabasse" (MÃE, p. 19). Se esse aceitar for encarado como a consciência do ser-para-a-morte, reforça-se a ideia de que a consciência da morte é também afirmação da individualidade, negada a Halla desde sempre. O período de luto, no entanto, não duraria para sempre: "A vida não se podia adiar" (p. 94). A narradora indica esse possível término também no trecho "acordei e pensei que não fazia sentido nenhum que a morte doesse" (p. 17).

Consciência (?) da morte: consciência (?) de si

Antes mesmo de iniciar a narrativa, Mãe sugere uma reflexão (que podemos considerar existencial) a respeito da morte. "Um homem não é independente a menos que tenha a coragem de estar sozinho." Esta é a epígrafe, de autoria de Halldór Laxness⁷. E o que isso tem a ver com a morte? Há algumas coisas relacionadas. Morremos sozinhos. Pode haver gente amada por perto, câmeras, transmissão ao vivo (certamente improvável), e ainda assim a experiência da morte só se concretiza em solidão, assim como a experiência da vida. Não adianta que segurem nossa mão na hora derradeira: morremos sozinhos assim como nascemos sozinhos.

Essa consciência ("um poder-ser próprio da pre-sença reside no querer-ter-consciência" (HEIDEGGER, 2002, p. 13)) tem a ver com a constituição da própria individualidade. Para Sartre (1970), o homem constrói-se a si mesmo. É só a partir da consciência da morte e dessa responsabilidade que essa construção pode ser efetiva. Como, então, adquirir a consciência da morte, depois da qual a pre-sença não é mais? Para Heidegger (2002), "a morte dos outros, porém, se torna tanto mais penetrante, pois o findar da pre-sença é "objetivamente" acessível. Sendo essencialmente ser-com os outros, a pre-sença pode obter uma experiência da morte." (p. 17)

Sigrídur e Halla, gêmeas, teriam conquistado o que poderia ser considerado o máximo grau de proximidade que um ser humano tem de vivenciar a experiência do outro. A morte de Sigrídur é sentida de tal forma por Halla, que em muitos momentos a narradora revela certa "participação" (poética) na morte da irmã. Essa "participação" acontece, aparentemente, porque não eram duas, mas metades de um mesmo inteiro. "Éramos gêmeas. Crianças espelho. Tudo em meu redor se dividiu por metade com a morte" (p. 9). Mas, "nesse ser-com o morto, o próprio finado não está mais "aí" presente como fato. Nesse caso, ser-com indica sempre conviver no mesmo mundo. O finado deixou nosso mundo e o deixou para trás. É a partir do mundo que os que ficam ainda podem ser e estar com ele" (HEIDEGGER, 2002, p. 18-9).

A "quase vivência" da morte da irmã se realiza de forma não necessariamente metafórica na cabeça da narradora criança. O inusitado começa quando a narradora expressa: "Ao deitar-me, naquela noite, lentamente senti o formigueiro da terra na pele e o molhado alagando tudo. Comecei a ouvir o ruído em surdina dos passos das ovelhas. Assim o expliquei, assustada" (p.9). É a aproximação do horror da morte em sua face biológica, concreta, material.

Por mais próxima que possa chegar da experiência da morte da irmã, Halldora, do ponto de vista existencialista, não poderia, como ninguém pode, tomar experiência da morte de outro. Para Heidegger (2002, p.20)

⁶ As duas citações anteriores indicam, também, um possível princípio de um ser-para-a-morte, importante conceito existencialista.

⁷ Escritor Islandês, Prêmio Nobel de Literatura.



A possibilidade de substituição fracassa inteiramente quando se trata de substituir a possibilidade de ser, que constitui o chegar-ao-fim da presença e, como tal, lhe confere totalidade. Ninguém pode assumir a morte do outro.(...) Esse morrer por..., no entanto, jamais pode significar que a morte do outro lhe tenha sido, de alguma maneira, retirada. Cada presença deve, ela mesma e a cada vez, assumir a sua própria morte" (p. 20).

A morte de Sigridur e o modo como é tratada pelos "sobreviventes" põe fogo à pólvora, ocorrendo uma espécie de epifania para Halla, à moda de Clarice Lispector⁸. Em conversa com o pai: "Um sorriso silencioso, o modo de revelar ser tão imprestável quanto eu para o exagero da morte. Comecei a sentir-me violentamente só" (p. 11). Remontamos aqui à epígrafe: "Um homem não é independente a menos que tenha a coragem de estar sozinho". Nesse momento da narrativa, Halla pode ainda não ter a coragem para, mas já sente a solidão inerente à morte de um ente querido e que, ao mesmo tempo, também indica a possibilidade de início de uma vida autêntica, em sua individualidade.

Há ainda outra passagem significativa no que diz respeito à concepção sobre a solidão:

Aprender a solidão não é senão capacitarmo-nos do que representamos entre todos. Talvez não representemos nada, o que me parece impossível. Qualquer rasto que deixemos no eremitério é uma conversa com os homens que, cinco minutos ou cinco mil anos depois, nos descubram a presença (p. 15).

O texto é rico em citações reflexivas sobre a condição humana. Há questionamentos que podem ser considerados existencialistas. "A minha mãe chamava-me estúpida. Perguntei-lhe que sentido encontrava na vida" (p. 12). E ainda: "Repeti: a morte é um exagero. Leva demasiado. Deixa muito pouco" (p. 13).

O ser-com de Heidegger também faz parte das reflexões que aparecem no romance. "O inferno não são os outros, pequena Halla. Eles são o paraíso, porque um homem sozinho é apenas um animal. A humanidade começa nos que te rodeiam, e não exatamente em ti. Ser-se pessoa implica a tua mãe, as nossas pessoas, um desconhecido ou a sua expectativa" (p. 15).

Se a existência pressupõe o ser-com, talvez a morte também, como parte da existência, o pressuponha. Talvez a morte apesar de solitária é atitude que se estabelece com o outro. Sem o outro, existe a morte? Sem a morte, existe o outro? Para Morin (1970) "a cegueira à sua própria morte é a cegueira à sua própria individualidade, que, contudo, existe; a cegueira à morte de outrem é a cegueira à individualidade de outrem, que também existe" (p. 56).

Alguns trechos também sinalizam para a ideia de totalidade da presença que chegaria ao seu ápice e (contraditoriamente) total desaparecimento na morte. "Estar morto deve ser inteligente. A morte deve ser pura inteligência" (p. 25); "Está morta, sabe tudo" (p. 30).

Halldora começa a concretizar sua identidade a partir da morte. Ao relatar sua relação com a irmã (quando ainda viva), a narradora indica a possibilidade de ter vivido de forma inautêntica até ali: "Pensei em muitas ocasiões que não éramos gêmeas. Pensei que ela era genuína e eu apenas uma imitação" (p. 103). Mas "a morte impedia a irmandade e as semelhanças" (p. 55). Há, nesse trecho, a sugestão de consciência da morte e consciência de si. Nisso reside uma concepção de morte que está além da ideia primitiva. A morte é a superação do indivíduo sobre a espécie. Halla imagina-se crescendo, diferenciando-se da irmã ("Que idade se tem quando se está morto?", indaga Mãe em programa de TV já referido). Isso indica também a ideia de cura, de "maturação" que se "completa" e paradoxalmente deixa de existir no momento da morte, conforme Heidegger. "O homem que instruíra a morte, o sábio da nossa terra, achava que a minha vida podia começar" (MÃE, p. 88). Aqui há a retomada, mais uma vez, da ideia de um ser-para-a-morte. Essa consciência não é inata, mas adquirida (conforme Sartre). Halla lamenta que o filho não a tenha acessado: "vê para mim o meu filho e explica-lhe a morte. Levado em tanta pressa, não teve tempo de entender nada" (p. 104). Mas, ao mesmo tempo, também indica um "alívio" da condição de angústia e desamparo: "Parecia uma sorte que nascer fosse o mesmo que entrar na morte, sem sofrer paulatinamente as agruras da vida" (MÃE, p. 82-3).

A tentativa de silenciar a importância da morte por uma personagem (escolhida a dedo para tanto), a menos sensível a tudo e todos, tia de Halla que vem a casa para

⁸ A personagem narradora, no entanto, não aceita retornar de sua descoberta (ou em vias de descobrir) como as personagens de Clarice Lispector realizam. Halldora foge, num intuito claro de conquistar sua liberdade.



estabelecer o retorno da cotidianidade na família: "A mulher urso achava que era preciso dar a morte o que era da morte. A vida tinha que seguir por outras referências e expectativas." Para Heidegger (2002), tranquilização e alienação caracterizam o modo de ser da de-cadência. "De-cadente, o ser-para-a-morte cotidiano é uma permanente fuga dele mesmo" (p. 37). Ou seja, embora seja claro que a vida deve seguir para os "sobreviventes", seguir como a morte não existisse impede a vida autêntica e responsável.

A crise da existência de Halla tem imagem refletida no episódio do espelho: O espelho "parecia uma porta alta. A porta para o outro lado da morte. A outra morte." (p. 115). Halla, ao ver seu reflexo e imaginá-lo Sigridur, percebe que está entrando na adolescência, diferindo-se, portanto, da irmã morta ainda criança. As ideias sobre a morte indicam que Halla pudesse estar fazendo-se ser-para-a-morte: "Tudo na vida tem que ver com a morte, disse ao Einar" (p. 138-9). Há ainda outra passagem em se que percebe a intenção de manutenção da pre-sença, mesmo após a morte, o que indica uma possível consciência sobre a pre-sença:

Pudesse esse ser o destino de cada um, amadurecer assim o coração. De percussão a instrumento de sopro. Ensaiar uma melodia até o fim. Ter uma melodia por identidade e deixá-la a alguém que a aprendesse. Quando não existíssemos, estaríamos suficientemente no som. Bastaria o som para impedir que a morte fosse tão exagerada. Talvez quem aprendesse a canção pudesse também guardar-nos as paixões. Pousá-las ao pé de si. Dizer: esta ocarina é bonita. A morte seria só bonita. Uma coisa de ouvir, contra o silêncio insuportável. (p. 145)

Algumas considerações

As atitudes de Halldora (ainda que em parte desumanizadora, devido a sua atitude final) indicam a possibilidade de construção de si mesma. Em contato com a morte, seja a de Sigridur, seja a hipótese dos mortos no incêndio que ela mesma provoca (o homicídio de afirmação da própria individualidade, conforme Morin) ao fugir de sua povoação, a personagem retoma conceitos referentes à forma como os primitivos viam a morte e também nos remete a afirmações existencialistas. Olhando para a morte da irmã, a menina reflete sobre a própria morte e a partir disso torna-se responsável (no sentido apresentado por Sartre) pela "construção de si".

Desta forma, ela também se humaniza, tendo atitude de não negligenciar a morte, já que, conforme Morin (1970, p.19) a morte é a própria imagem do homem. Ou seja: a consciência da morte é pressuposto para a consciência de si. Ainda para Morin (1970) a morte é "a fonte da constante renovação da vida e não significa apenas que a ordem viva se alimenta de desordem: significa também que a organização do ser vivo é essencialmente reorganização permanente" (p. 10). Halla se reorganiza durante a narrativa ("Existência significa poder-ser mas também um poder ser próprio" (HEIDEGGER, 2002, p. 11)) deixando de ser alienada de sua própria existência, ainda que cometa ou esteja submetida a atos primitivos em relação à morte.

Referências

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. 12.ed. Trad. Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2002. v.2 (p. 9-51).

MÃE, Valter Hugo. **A desumanização**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

MORIN, Edgar. **O homem e a morte**. Sintra: Publicações Europa-América, 1970 (p. 9- 77).

SARTRE, Jean-Paul. **O existencialismo é um humanismo**. Trad. Rita Correia Guedes (Disponível em <http://stoa.usp.br/alexccarneiro/files/1/4529/sartre_exitencialismo_humanismo.pdf>) Acesso em 24 jul 2015.



Resquícios patriarcais em *Sinfonia em Branco*, de Adriana Lisboa

Ana Maria Soares Zukoski (UNESPAR)

Orientadora: Wilma dos Santos Coqueiro (UNESPAR)

RESUMO: Esse trabalho tem por objetivo apresentar uma análise sobre os resquícios patriarcais presentes nas trajetórias das personagens femininas do romance *Sinfonia em Branco*, publicado por Adriana Lisboa em 2001 e vencedor do prêmio José Saramago. Esse artigo, que será embasado nos pressupostos teóricos da crítica feminista e dos estudos culturais, como Bonnici (2007), Bourdieu (2014), Enriquez (1999), Muraro (1993), entre outros, propõe-se analisar, além da presença, as consequências violentas que o patriarcalismo incutiu em cada uma das personagens femininas, sendo essas consequências tanto físicas como psicológicas, discutindo sobre a questão da dominação masculina, que subjuga o feminino, colocando-o como inferior ao masculino. Busca-se, assim, refletir sobre como a violência do patriarcalismo se encontra presente na obra como um todo.
Palavras-chave: Patriarcalismo; Literatura de autoria feminina; Adriana Lisboa.

Considerações iniciais

De acordo com Muraro (1993), o poder do homem sobre a mulher é santificado também por meio do mito cristão, sendo os dois primeiros capítulos do *Gênese*, o texto básico do patriarcado. Isso porque a culpa do pecado original é atribuída à mulher, que é tomada como causa de todo mal, tendo como punição, além das dores do parto, a submissão ao marido.

De acordo com Enriquez (1999), a relação entre homens e mulheres constitui-se como a base mais profunda das relações de desigualdade, uma vez que desde os estudos de Engels e de Freud, existe um consenso no que tange ao estatuto de inferior e dominado que é atribuído a mulher.

Existem inúmeras hipóteses, que constituem um sistema explicativo acerca dessa desigualdade, na qual o homem é visto como superior e a mulher como inferior. Algumas dessas hipóteses relacionam-se, desde os tempos primitivos, com o surgimento da caça, que teria contribuído para a dominação masculina, até a diferença biológica entre homens e mulheres, conferindo, dessa maneira, uma justificativa de ordem natural, dado que as diferenças sociais foram pautadas sobre essa diferença.

Contudo, nenhuma dessas hipóteses pode ser aceita, pois não há nenhuma explicação satisfatória o suficiente para que haja convencimento e “a força da ordem masculina se evidencia no fato de que ela dispensa justificção”. (BOURDIEU, 2015, p.18). Ou seja, apesar de não possuir uma explicação efetiva para que o homem seja considerado como superior, e tendo como respaldo o texto bíblico, o fato de não se ter um motivo concreto não influenciou nos rumos que a dominação masculina percorreu, o que condiz plenamente com o silenciamento forçado das mulheres ao longo da história humana..

Para Muraro, “O patriarcado, com esta rede de conceitos e controles, transforma, então, para sobreviver e consolidar-se, os laços afetivos existentes entre homens e mulheres (...) em relações de poder”. (MURARO, 1993, p.65). Logo, as relações que existiam entre homens e mulheres, foram aos poucos se transformando em relações de poder



por parte do homem e submissão por parte da mulher, para que, dessa forma, o patriarcalismo conseguisse se fortalecer e vigorar.

Vale ressaltar, concordando com Bourdieu (2015), que foi o princípio social que fundamentou a diferença anatômica e que essa diferença tornou-se a base e a garantia da naturalidade, pois era uma diferença biológica, que fundamentava a visão social, uma vez que “a primazia universalmente concedida aos homens se afirma na objetividade de estruturas sociais e de atividades produtivas e reprodutivas, baseada em uma divisão sexual do trabalho de produção e de reprodução biológica e social, que confere aos homens a melhor parte.” (BOURDIEU, 2015, p. 45).

Considerando que a dominação masculina permeia a sociedade, de acordo com Bonnici (2007), o patriarcalismo pode ser definido, pelo viés da teoria feminista, como o poder e a repressão sobre a mulher, que era feito por meio da sociedade masculina e que constituiu como a mais importante forma histórica de opressão e divisão social. Logo, podemos entender que o patriarcalismo funcionava como um conjunto de normas que eram fomentadas por instituições, como a Igreja, a escola, a família, para manter o poder e a violência da dominação masculina.

Na obra *Sinfonia em Branco*, de Adriana Lisboa, podemos encontrar marcas do patriarcalismo e da dominação masculina, que acompanham a trajetória das personagens femininas, marcadas pela violência, tanto física como simbólica.

A configuração da sociedade patriarcal no romance

Sinfonia em branco foi publicado em 2001, por Adriana Lisboa, e em suma narra a história de duas irmãs: Clarice e Maria Inês, desde a infância até a maturidade. Durante a trajetória das personagens (não apenas das irmãs, mas de todas as personagens femininas) é possível analisar que o patriarcalismo moldou a existência das personagens, em algumas tanto no âmbito físico como no psicológico, e que as marcas que o patriarcalismo impingiu na infância acompanharam toda a vida adulta das personagens.

As personagens que serão analisadas posteriormente nesse artigo são: Lina, amiga de Clarice, uma menina muito pobre e ingênua, que se torna vítima fatal da violência patriarcal; Otacília, mãe das duas irmãs, que teve sua vida transformada em uma mediocridade e, mesmo tarde, enfrenta o marido para colocar fim ao sofrimento da filha mais velha; Clarice, a irmã mais velha que sofre, física e psicologicamente, a dominação exercida pelo pai e, mais tarde, pelo marido; e Maria Inês, a irmã mais nova, que vivencia o drama da irmã, sofrendo psicologicamente e não estando de acordo com o que vê, posiciona-se mais veemente contra a violência imposta pela figura opressora e cruel do pai.

Além dessas personagens, no romance também há outros casos de violência que demonstram explicitamente a dominação masculina imposta pela sociedade patriarcal, e que eram contados como uma forma de “lição de moral”, para demonstrar o que aconteceria com mulheres que não cumprissem seu papel na sociedade. O excerto abaixo demonstra um desses casos de violência:

Ela contou: dizem que o dono ficou maluco porque apanhou a mulher com outro, você sabe como é. Ele foi até a cozinha, pegou o facão. (...) Pegou o facão e matou a mulher, sua própria mulher! Já imaginou? Com dezessete facadas. (LISBOA, 2013, p.24-25).

O fato narrado por Maria Inês, no excerto acima, demonstra que, na sociedade patriarcal, que vigorou por séculos no Brasil e ainda apresenta resquícios na atualidade, era dada aos homens autonomia para se vingarem e, de acordo com a moral da época, “lavarem sua honra com sangue”, em casos de adultério por parte da mulher. Já o contrário, ou seja, o adultério masculino era aceitável e bastante recorrente. No caso da citação, o homem, por acreditar ser superior à mulher, fez com que ela pagasse seu adultério com a própria vida, pois ele se via no direito de matá-la, de forma cruel, ao pegar um facão e lhe desferir dezessete facadas. Atualmente, o caso seria considerado



como um feminicídio, que ainda é bastante recorrente e pouco punido na sociedade contemporânea, o que demonstra que o patriarcalismo ainda tem suas raízes produzindo frutos.

Essa aceitação do adultério masculino é evidenciada em passagens como essa da obra: "Viajava muito, o pai dele. Até a Europa, até sua Itália natal. De avião. Com a amante. Enquanto a esposa terminava de se gastar numa clínica para doentes mentais" (LISBOA, 2013, p. 26). No excerto, podemos analisar, o quão normal se tratava a questão do adultério masculino, uma vez que não era algo totalmente escondido, pois até as crianças ficavam sabendo, e o fato da esposa estar internada em uma clínica para doentes mentais, corrobora para interpretarmos que, até mesmo, ela tinha consciência sobre o adultério do marido, mas não tinha como lutar contra isso, porque se fosse fazer o mesmo, acabaria morta. Então, não lhe resta outra saída a não ser viver dopada por remédios, ao passo que o marido se divertia viajando com a amante.

Com efeito, ocorre a objetificação da mulher que, de acordo com Bonnici (2007, p. 192), é a forma pela qual o indivíduo ou um grupo é tratado pelos outros como objeto. Constitui-se como uma prática própria da ideologia patriarcal e colonial, em tratar o outro, que se diferencia por meio da raça, etnia, religião ou gênero, como inferior. Logo, a mulher era tratada como um objeto na obra, como podemos depreender do seguinte trecho:

E aí ganhou aquele complemento, João, porque a mãe adorava nomes duplos e em certa época o pai gostava de satisfazê-la. Enquanto ela ainda era uma novidade, fresca como o jornal do dia. (LISBOA, 2013, p.61).

É possível perceber que o pai, a princípio, quando a mulher ainda era "novidade", gostava de satisfazer seus gostos; mas, com o passar do tempo e da novidade, já não se fazia mais presente e, então, começa a arrumar amantes. A esposa aqui é comparada com um jornal, que precisava ser do dia para se constituir como uma novidade; caso contrário, já não agradaria o homem. A mulher então é objetificada, usada em momentos específicos para satisfazer os caprichos masculinos para, então, ser, posteriormente, anulada enquanto sujeito.

A objetificação da mulher aparece na obra, não apenas durante a infância das personagens, mas também quando já são adultas. Isso ocorre mesmo no caso de Maria Inês que, apesar de não concordar e se posicionar contrariamente contra isso, acaba por se tornar tão objeto quanto as outras, como é possível verificar no excerto seguinte:

Sabia que Bernardo Águas mantinha outras namoradas eventuais na cidade, e em outras cidades, que gostava de preservar seu harém *world-wide*. Ele não fazia segredo disso e chegou mesmo a comentar, certa vez, como um galo referindo-se às suas franguinhas: já pensou se eu comprasse um mapa-múndi e comesse a marcar todos os lugares onde já tive alguma namorada? E começou a enumerar: Rio, São Paulo, Curitiba, Londres, Louvain, Paris, Milão... Babaca, pensou Maria Inês, mas voltou a beijá-lo. Ao lado de Bernardo Águas ela se tornava uma franguinha. Uma estatística. Um pino colocado num mapa-múndi. (LISBOA, 2013, p.73-74).

Maria Inês tinha consciência de que seu amante tinha outras amantes além dela, pois ele fazia questão de falar abertamente, como se o fato de ter muitas mulheres fosse algo que marcasse sua masculinidade. Com ele, a personagem deixava de ser uma mulher sujeito e era reduzida a um número, mais uma na lista de amantes. E apesar dela saber o quanto isso era "babaca", mesmo assim ela se sujeitava a continuar sendo sua amante, uma vez que o casamento não foi tudo aquilo que a sociedade havia lhe prometido.

Lina e a cruel objetificação da mulher negra

A desvalorização da mulher negra, e a sua redução à condição de objeto sexual, é uma constante na sociedade brasileira, desde a configuração da sociedade escravocrata no



Brasil. Segundo Gilberto Freyre, em *Casa-grande & senzala*, foi atribuída à raça negra, no Brasil, o erotismo, a luxúria e a depravação sexual, embora estudos revelem que, na África, os povos negros apresentavam uma “maior moderação do apetite sexual que entre os europeus” (FREYRE, 2001, p. 371). Segundo ele, a depravação sexual que se observa no Brasil entre o homem branco com negras e índias, desde os primórdios da colonização, deve-se ao regime de escravidão. Para o autor, “é absurdo responsabilizar-se o negro pelo que não foi sua obra nem do índio, mas do sistema social e econômico em que funcionaram passiva e mecanicamente. Não há escravidão sem depravação sexual. É da essência mesma do regime” (FREYRE, 2001. P. 372).

Mais adiante, ao falar da constituição da família colonial no Brasil, Freyre afirma que a virtude das mulheres brancas – a mulher de família e a moça solteira que deveria manter-se virgem até o casamento – apoiava-se na prostituição da mulher negra e/ou da mulata, exploradas pelos homens brancos. O autor enfatiza que: “Foram os corpos das negras – às vezes meninas de dez anos – que constituíram, na arquitetura moral do patriarcalismo brasileiro, o bloco formidável que defendeu dos ataques e afoitezas dos dom-juans a virtude das senhoras brancas” (FREYRE, 2001, p. 501).

Dias (2012) corrobora a análise da sociedade colonial feita por Freyre, ao enfatizar que “surras de chicote, humilhações e estupros eram frequentes no cotidiano das escravas” (p. 365). De certa forma, essa situação não mudou muito com o passar do século XIX para o XX. Com efeito, Nepomuceno (2012) afirma que embora as mulheres, de modo geral, não tenham alcançado ainda a igualdade com os homens, há muito que comemorar, uma vez que, entre tantas conquistas, obtiveram o direito ao voto, elevaram o grau de instrução, conquistaram diplomas e “saíram do lugar subalterno que lhes era reservado para ocuparem profissões antes tidas como exclusivamente masculinas” (p. 302). Contudo, a autora avalia que tal trajetória não se aplica a todas as mulheres, uma vez que a desigualdade entre negras e brancas, em esferas como trabalho, educação, espaços de poder e visibilidade, continua gritante, assim como permanecem os preconceitos em relação à sexualidade.

Lina é a única personagem feminina negra, possuía origens simples e, mesmo não sendo uma escrava, sua trajetória se aproximava muito com a de uma mulher escravizada. Era uma criança muito pobre e simples, que não tinha malícia, como é possível depreender do fragmento abaixo:

Lina, negra e bonita, ignorante da própria adolescência e dos olhares que arrancava dos homens (...) Os cabelos de Lina estavam numa bagunça de fazer dó. Ela ainda não sabia que tinha seios de mulher adulta, vestia uma blusa branca muito pequena e gasta demais pelo uso. (LISBOA, 2013, p. 88-89).

Apesar de a personagem já ter corpo de mulher, a consciência era de uma criança, que não tinha maldade, e não entendia que os homens a cobiçavam enquanto mulher. No caso dela, o fato de ser negra e pobre corrobora para que a tragédia ocorrida se justifique, sem muitas delongas.

Lina, sem consciência de que era cobiçada, foi embora da casa de Clarice à noite e, em seu trajeto, foi estuprada e morta por um homem desconhecido, como é possível verificar no seguinte trecho:

O homem saiu do mato, de trás de uma moita de ciprestes. Estava esperando por ela. Sabia de muitas coisas, embora não fosse dali. Sabia de muitas coisas e estava esperando por ela, Lina, e saiu feito uma assombração de trás de uma moita de ciprestes. (...) Lina não gritou porque o primeiro gesto dele, rápido e calculado, foi tapar-lhe a boca com uma mão forte demais, exageradamente forte. Ninguém precisava de tanta força assim para tapar a boca de Lina, para impedi-la de gritar e subjulgá-la. Aquilo durou meia hora e significou muito pouco. Meia hora. Quase nada. Praticamente nada. (LISBOA, 2013, p. 101-102).

Com a leitura da obra e do trecho em específico, podemos analisar que o crime foi premeditado e calculado, que o homem já havia investigado sobre quem era essa menina, que era pobre, mulher e negra, uma vítima que não daria trabalho, uma vez que ele não morava



na cidade. Nesse caso, a certeza da impunidade era reforçada pela condição social e racial da personagem. Pela descrição da força utilizada pelo homem, para dominar Lina, é possível depreender que o intuito não era apenas estuprá-la, mas sim matá-la, porque morta não haveria como chegarem até ele.

Apesar de ser uma vítima fatal da violência masculina, ainda é possível analisar que Lina torna-se culpada perante as outras mulheres, que justificam o que aconteceu com ela, por conta das roupas que ela usava, de acordo com o excerto abaixo:

Cochichavam, na manhã do dia seguinte:
Eu sempre imaginei que uma desgraça dessas ia acabar acontecendo com essa menina.
Ela não era muito boa do juízo.
Meio retardada.
Talvez ela tenha provocado isso, não repararam como andava vestida?
Meio assanhadinha.
Meio sem-vergonha. (LISBOA, 2013, p. 102).

O fato de Lina ser pobre e andar com roupas um pouco curtas e surradas demais, por não ter outras, não mudava em nada a culpa que lhe estava sendo atribuída pelas próprias mulheres. Assim, de vítima passa a ser culpada, visto que, segundo a ideologia moral da sociedade, eram as roupas que lhe davam caráter de “assanhadinha” e de “sem-vergonha”. Em nenhum momento, a culpa é atribuída ao criminoso, ou seja, ao homem, que sob a visão do patriarcalismo havia sido provocado para cometer tal crime.

Ninguém imaginava quem era o homem. Alguém de fora. Pegara o corpo de Lina sem seu consentimento e usara dele como se fosse um prato de comida. Depois jogara fora. Sem hálito, sem vida. (LISBOA, 2013, p.102).

A vida de Lina foi ceifada cruelmente, por ela ser mulher. E o crime passou como se nada tivesse acontecido, ou seja, foi apenas “uma morte crua e cotidiana que as pessoas esqueceram rápido demais” (LISBOA, 2013, p. 108). Não houve investigações e o ocorrido foi esquecido rapidamente. Lina se transformou em mais uma vítima fatal da opressão conta à mulher na sociedade patriarcal.

Otacília: a mãe sem voz

A sociedade patriarcal, que se consolidou no Brasil desde os tempos coloniais, não era opressora somente em relação às mulheres negras ou de classe social inferior. Também as mulheres brancas tinham papéis predeterminados a cumprir. Muraro (1995) enfatiza a dupla moral da sociedade patriarcal, “controladora para as mulheres e sem controle para os homens” (p.64). Segundo ela, as regras dessa sociedade eram criadas pelos próprios dominantes para manter os dominados internamente oprimidos, ou seja, “a moralidade seria o controle a partir do próprio oprimido” (p. 64).

Nesse sentido, pode-se compreender a trajetória de Otacília, a mãe de Clarice e Maria Inês e esposa de Afonso Olímpio, e os revezes e culpas que teve que enfrentar devido à fragilidade de sua posição como mulher nessa sociedade marcada pela supremacia masculina. Assim como tantas outras mulheres educadas de acordo com ideologia patriarcal, ela buscava se realizar por meio do casamento, uma forma de corresponder ao horizonte de expectativa da época, pois uma mulher que não conseguisse se casar, não era bem vista pela sociedade, que cobrava das mulheres um casamento precoce, como podemos analisar no seguinte excerto:

Otacília e Afonso Olímpio já não eram tão jovens, já haviam mesmo passado da idade que naqueles tempos se considerava habitual para ter filhos, mas seu casamento havia sido um pouco tardio. Quando todos já acreditavam que Otacília ficaria para tia, casados os irmãos, quatro, e as duas irmãs, Afonso Olímpio cruzou-lhe o caminho e semeou a ideia da salvação em suas



fantasias dormidas. Otacília tinha então vinte e oito anos, idade com que sua mãe já parira cinco vezes. (LISBOA, 2013, p. 52)

Seu casamento se realizou quando tinha vinte e oito anos e já foi considerado tardio; ainda mais quando comparado com o casamento de sua mãe, que foi muito mais precoce, já sendo mãe de cinco filhos quando tinha a idade em que a filha se casava. É possível analisar, também, que o fato de surgir um homem na vida de Otacília, com o qual existia a perspectiva de um casamento, é concebido como uma ideia de salvação. Ou seja: o homem a salvaria de um estigma de mulher solteirona ou de “ficar para tia”.

Contudo, mesmo conseguindo se casar, posteriormente, Otacília percebe que jamais conseguiria se realizar por meio do casamento, como é possível depreender do trecho abaixo:

É claro que o casamento nunca chegou a ser aquilo que Otacília imaginara. Mas esse assunto vinha a ser muito mais que proibido, e sobre ele não poderia conversar nem com as irmãs (...) Imaginava se, à noite, entre os lençóis, depois de rezar o terço e soltar os cabelos, suas irmãs sentiriam prazer em se unir aos maridos. Indagava a si mesma se sua mãe. (...) E de todo modo o pensamento decantado o que lhe sobrava era a pontada amarga da desesperança, pois finalmente, conjectura após conjectura, deparava-se com o miolo da pergunta mais sincera: *seria diferente com outros homens?* (LISBOA, 2013, p. 54-55).

Na sociedade patriarcal, então, criava-se um imaginário maravilhoso em torno do casamento, que era, geralmente, frustrado após sua concretude. O casamento decepcionante e a vida que a prendia ao ambiente do lar, deixavam-na descontente, mas por estar em sua posição de mulher, não poderia nem conversar com outras mulheres para saber se essa era uma situação do seu casamento, se era o homem que havia escolhido como marido que não a satisfazia, ou se era, afinal de contas, isso mesmo o casamento.

Em surdina, fez um pensamento proibido: o mundo não oferecia um inesgotável manancial de possibilidades. Não às criaturas do sexo dela, pelo menos. (...) Fazer amor era tão burocrático como descascar batatas ou cerzir um par de meias. Nunca, em sete anos, Afonso Olímpio lhe havia proporcionado aquilo que ela naturalmente esperava dele. Romance, olhares risonhos. O prazer das mãos unidas e dos corpos unidos. E alguma coisa que ela sabia definir-se por um nome proibido e mágico, *orgasmo*. (LISBOA, 2013, p. 55).

A própria mulher, ao se questionar e pensar acerca de sua situação dentro do casamento e da sociedade, censurava-se, classificando tais pensamentos como “proibidos”. É possível perceber que a própria personagem tem consciência sobre a sua condição na sociedade, pois o mundo “não oferecia um inesgotável manancial de possibilidades” para as mulheres. O sexo na sociedade patriarcal não era algo feito para ser prazeroso para as mulheres, servia apenas para reprodução e satisfação dos homens. Otacília sente falta de um romance romântico, de carinho por parte do marido, e chega a classificar o sexo como algo “burocrático”, pois era feito como uma obrigação, sendo ela uma mulher casada há sete anos, sem ter tido um orgasmo durante todo esse tempo. A própria personagem demonstra não conhecer direito o que seria aquela coisa, o orgasmo, mas tem consciência de que seja algo proibido.

O marido nunca foi aquele que ela imaginou. Muito pelo contrário: além de não satisfazê-la enquanto mulher, foi o responsável pelo grande trauma na família. Afonso Olímpio abusava sexualmente de Clarice, sua própria filha e “Otacília soube o que estava acontecendo em sua própria casa, em sua própria família, muito antes de tomar a atitude que tomou.” (LISBOA, 2013, p. 274). A mulher tinha consciência do que o marido fazia com sua filha, mas diante das imposições da sociedade patriarcal, extremamente opressora em relação às mulheres, sentia-se impotente para opor-se aos abusos, de uma forma efetiva, pois Afonso Olímpio era o patriarca, possuía o poder que lhe faltava. Além disso, as violências praticadas na esfera familiar são complexas para serem enfrentadas porque estão vinculadas a laços de afeto. Com efeito, Muraro salienta que “o patriarcado, com esta rede de conceito e controles, transforma então, para sobreviver e consolidar-se, os



laços afetivos existentes entre homens e mulheres, entre mães e filhos e entre as mulheres entre si em relações de poder” (MURARO, 1995, p. 65).

Daí entende-se a dificuldade de Otacília em romper com os laços que a prendiam à família e ao casamento e denunciar o agressor da filha. Contudo, mesmo com todos esses fatores contra ela, a personagem, assolada pela culpa, acaba por tomar uma atitude, ainda que precária e tardia, para colocar fim aos abusos cometidos pelo marido:

Naquela manhã de verão, quente e úmida, tinha um par de lágrimas sobre o rosto. Uma decisão começava a tomar corpo, e era uma decisão de paz, embora fosse tardia. Embora já não se pudesse ter certeza de que fosse útil, em algum nível. (LISBOA, 2013, p. 82).

Apesar de saber que a sua decisão demorara muito para ser tomada, e que talvez já não fosse mais capaz de salvar Clarice, Otacília enfrenta, ao seu modo, o marido e manda a filha mais velha para a casa de uma tia-avó no Rio de Janeiro. Ela utiliza-se da desculpa de mandar a filha estudar, mas tanto ela como o marido sabiam o verdadeiro motivo da retirada de Clarice da fazenda onde moravam.

Clarice, da submissão à autodestruição: uma trajetória de dor

Clarice, assim como Lina, também foi abusada sexualmente e, o pior, pelo pai quando criança. As consequências desse abuso marcaram toda a trajetória da personagem que, em um primeiro momento, decide sobreviver a todo o trauma, casando-se com um vizinho. Como não consegue esquecer o mal de que fora vítima e, sobretudo, não poder se perdoar por sentir-se culpada pela violência sofrida, assim como tantas vítimas, Clarice percorre um caminho de autodestruição ao abandonar o marido e imergir em um mundo de drogas, prostituição e tentativas constantes de suicídio.

Clarice era a filha mais velha e, durante toda a narrativa, é descrita como: “Clarice dócil recatada submissa educada polida discreta adorável.” (LISBOA, 2013, p. 271). A personagem tenta, ao máximo, seguir os padrões impostos às mulheres da época, sendo desde criança uma moça adorável, diferente de sua irmã, que fazia questão de não seguir aquilo que queriam impor às mulheres, como podemos analisar no excerto abaixo:

Os proibidos a seduziam na mesma medida com que cerceavam Clarice, sua irmã mais velha, que já ia completar treze anos e era obediente como um cãozinho treinado, que não se aproximava da grande pedreira e não fazia perguntas (...) (LISBOA, 2013, p. 26).

Tudo que era proibido seduzia Maria Inês, ao passo que Clarice seguia as regras estabelecidas, comportando-se como “um cãozinho treinado”. Seguia todos os padrões da época e, mesmo tendo ir estudar no Rio de Janeiro, não mudou muito, mantendo correspondências com seu vizinho, que mais tarde se tornaria seu esposo.

Quando Clarice se deu conta, ela e Ilton Xavier eram namorados oficialmente. Por correspondência. E um pouco depois já estavam falando em noivado. Aliás, quase todos estavam falando no noivado deles, que parecia já tão óbvio, o curso natural das coisas. (LISBOA, 2013, p. 128).

O namoro seguido de noivado e casamento, era algo bastante óbvio, visto sob a ótica do patriarcalismo, uma vez que o casamento era algo muito importante na vida das mulheres, e com Clarice não poderia ser diferente. A personagem via no casamento uma espécie de salvação, mas uma salvação diferente daquela que sua mãe havia visto em Afonso Olímpio.

Agora Clarice estava casada. Achava que isso faria diferença. (...) Clarice estava cortando sua vida ao meio, deliberadamente. Queria reconhecer-se a si mesma na divisão: Antes e Depois. E o Cristo pagão estava ali ao seu lado,



ele, Ilton Xavier. O Salvador. Que a amava porque ela não tinha segredos. (LISBOA, 2013, p. 137).

Clarice concebe a imagem de Ilton Xavier, como o “Salvador”, aquele faria com que ela conseguisse curar as feridas dos abusos cometidos pelo pai uma vez que casada, ela pertenceria a um homem. Todavia, o casamento não lhe curou as feridas do passado como ela havia imaginado:

Quando Ilton Xavier chegou, no entanto, e deitou-se ao lado dela, e começou a vagarosamente tomar posse do território cuja propriedade lhe havia sido dada por lei e pala Santa Madre Igreja Católica Apostólica Romana, Clarice adivinhou que as coisas não seriam assim tão mágicas. Tão fáceis, tão voláteis.

Sabia que já havia uma espécie de sentença sobre ela. Algo como uma doença incurável. Alguma coisa definitiva, irreversível.

Mas foi submissa e obediente como sempre. (LISBOA, 2013, p. 141).

No excerto acima, podemos analisar algumas coisas. É possível perceber que Clarice se conscientiza de que o casamento não seria a sua salvação como havia imaginado. É presumível também que Clarice tinha medo do marido perceber que já não era mais virgem, porque ele poderia acusá-la de tê-lo enganado e devolvê-la à família. Também é possível analisar que o corpo da mulher é objetificado mais uma vez, e que o casamento foi o “contrato de compra” do corpo que é comparado a um território, como uma terra, na qual o homem tinha “livre direito” de posse.

Contudo, Clarice, assim como ocorrera com sua mãe, percebe que o casamento não correspondia ao sonho de felicidade feminino. A dor, a culpa e o peso das marcas psicológicas que carrega por conta dos abusos que sofreu, levam-na a tomar uma atitude que contrariava as regras do patriarcalismo, como podemos depreender do fragmento abaixo:

Em fevereiro do ano seguinte ela faria vinte e sete anos e quase ninguém de fato perceberia – ainda a mesma moça dócil recatada submissa educada polida discreta adorável. Chegaria a hora em que ela não suportaria mais e racharia como uma represa defeituosa construída com material de segunda. Descascaria como reboco de parede. E iria embora, abandonando Ilton Xavier e aquela parte de si mesma até então ainda disposta a tentar sobreviver. (LISBOA, 2013, p. 235).

Clarice, contrariando os costumes da época, abandonou seu marido, desfazendo, dessa forma, seu casamento, que não havia cumprido a promessa de salvação de si mesma e de seu passado. Apesar dessa atitude contra as normas morais da sociedade patriarcal, Clarice continuou sofrendo com a dominação masculina. Não mais nas mãos do pai e nem do marido, mas agora com um homem, que lhe fornecia bebidas e drogas, amortecendo-lhe a consciência, como se observa no trecho: “O homem tirou a roupa de Clarice e ela mal sentiu. O quarto escuro. As mãos dele em suas ancas emagrecidas de ossos pontudos que saltavam agressivamente dentro das calças jeans.” (LISBOA, 2013, p. 263). A personagem entrega-se a prostituição, que se configura como o último degrau da degradação que teve como início os abusos que o pai cometia.

Apesar de todo o abuso que sofreu do pai, Clarice além de se sentir culpada, percebia no pai que essa culpa lhe era atribuída, como é possível depreender no fragmento: “Às vezes Afonso Olímpio sentia culpa fora de si: em Clarice. Em Otacília, que calara. Em Maria Inês que testemunhara.” (LISBOA, 2013, p. 288). Apesar de ter sido o pai quem havia cometido os abusos, ele acaba por transferir a culpa para as mulheres que o cercavam, como seoubessem a elas impedir ou se tivesse sido a própria filha que o tivesse levado a fazer o que fez. Ou seja, o algoz, com seu poder, não assumia a culpa e a transferia para as próprias vítimas, diretas como Clarice e indiretas como Maria Inês e Otacília, que sofreram com a opressão psicológica.

a. Maria Inês e a busca por reparação



Maria Inês era a irmã mais nova e, de todas as personagens femininas, a que mais se posicionava contra as regras morais patriarcais da época, apresentando uma forte personalidade desde criança, diferenciando-se, assim, da irmã mais velha, que obedecia a tudo fielmente, como podemos perceber no excerto abaixo:

De fato, Maria Inês exasperava a ambos [Afonso Olímpio e Otacília], sua falsa subordinação exasperava, seus olhos dissimulados e tantas vezes hostis exasperavam, e sua solicitude de mentira. (...) Maria Inês estava sempre mexendo onde não podia, dizendo o que não havia sido educada para dizer (...) aparecendo em horas indevidas e ouvindo demais, lendo às escondidas. (LISBOA, 2013, p. 130)

Essa personalidade, e a maneira como enfrentava as convenções, irritava profundamente seus pais, que desejavam que o comportamento dela fosse cuidadoso e obediente às normas do patriarcalismo. O pai, em especial, não gostava ainda mais desse comportamento da filha, sobretudo após Maria Inês ter presenciado um dos abusos dele. Com efeito, ele transfere à filha o status de inimiga, como se ela pudesse, com seus olhares de reprovação e seu sentimento de revolta, ameaça-lo ou ameaçar o seu poder.

Conforme foi crescendo, isso foi se fortificando em Maria Inês, que não gostava de seguir o protocolo, muito pelo contrário, fazia questão de rompê-lo como é possível analisar no fragmento abaixo:

Maria Inês não era dada a confissões e não gostava de pedir conselhos. E apreciava o fato de ter um namorado com que fazia sexo sem que ninguém soubesse, contra todas as diretrizes morais que sua educação lhe imputara, contra todas as diretrizes morais às quais as moças da época obedeciam. (LISBOA, 2013, p. 172).

É possível depreender que Maria Inês não era dada a confissões pelo fato de não encontrar pessoas que concordassem ou aprovassem suas atitudes e seus pensamentos e que a personagem sentia prazer em romper com as regras. O fato de ter um namorado, com o qual havia se “transformado” em mulher e com quem fazia sexo escondido e regularmente, significava muito para ela, como uma espécie de afronta ao sistema patriarcal. Além disso, mesmo depois de casada, traía o marido com um ex-namorado e com alguns outros amantes ocasionais porque, assim como a mãe e a irmã, ela não poderia se realizar por meio do casamento e, diferentemente das duas, ela buscava realização fora do casamento.

Mesmo quando ainda era criança e quando presenciou o abuso que o pai cometia contra a irmã, isso já despertava sentimentos de revolta em Maria Inês, apesar de ter consciência de que não tinha meios de modificar aquela situação:

Nessa época, Maria Inês tinha apenas nove anos. Não dispunha de muitas atitudes ao seu alcance e sabia disso. Também ela calou as palavras que os outros já haviam concordado em calar. (...) Viu Clarice partir para o Rio de Janeiro a bordo de um táxi na manhã em que descobriram Lina num canto da estrada. E internamente pediu *por favor, sobreviva*. (LISBOA, 2013, p. 276).

Por ter consciência de que não conseguiria modificar aquela situação, por ser criança, mas também por ser mulher, acabou por calar-se, assim como sua mãe o fizera, apesar de nunca perdoar a mãe por não ter salvado a irmã a tempo. Apesar de ter silenciado, como lhe era esperado, aquilo ela só calou por fora, porque continuou gritando dentro dela por toda a vida, até que ela resolveu acertar as contas com o pai com suas próprias mãos:

E então Maria Inês se aproximou dele e disse eu devia ter levado ela para longe desde o começo, mas eu ainda era muito pequena. Agora você vai ser que eu sou grande e que me tornei bastante forte, pai.

Ela surpreendeu-se por ouvir-se dizendo aquela palavra, pai, que foi a última que disse a ele e a última que ele próprio ouviu. Depois, muito levemente, empurrou. (...)

A borboleta sobre a pedreira, sobre o abismo.



E um grito abortado na garganta.
E a mão direita de Maria Inês que segurava com força sua mão esquerda e a obrigava a ficar de pé.
A sobreviver. (LISBOA, 2013, p. 292-293).

Maria Inês, como uma espécie de reparação ao trauma sofrido pelo irmã, coloca um fim absoluto a figura patriarcal da família, empurrando-o da pedreira. É interessante notar como a personagem se surpreende ao chamar o homem de pai, pois, para Maria Inês, aquele homem jamais seria pai. A morte do pai significa muito na narrativa, pois representa o fim do patriarcalismo naquela família e também uma possibilidade de recomeço para Clarice, que agora se encontrava a salvo daquele que havia lhe matado por dentro.

2. Considerações Finais

Com o desenvolvimento das análises, foi possível verificar que existem muitos resquícios do patriarcalismo na trajetória de cada uma das personagens femininas do romance *Sinfonia em Branco*. E que esses resquícios desse sistema patriarcal acarretaram consequências e decepções que marcaram as existências das personagens, sendo que cada uma encarou essas normas e convenções de um modo.

Para Lina, uma ingênua garota negra e pobre, restou uma morte cruel e prematura. Uma morte que foi encarada apenas como mais uma, sem investigações e com a culpa sendo atribuída à vítima, que “havia provocado” o crime, devido às roupas curtas que seduziam os homens.

Para Otacília, as promessas de realização, por meio do casamento, não foram alcançadas. Uma vida de mediocridade e infelicidade foi o destino dessa personagem que se sentia oprimida, a ponto de não poder salvar a filha, logo no começo, dos abusos que o pai cometia, mesmo tendo consciência do que estava acontecendo. Para Clarice, as marcas psicológicas e físicas da violência sofrida, levaram-na a um caminho de absoluto desamparo e de autodestruição. Além do trauma que lhe foi causado, a culpa que lhe foi atribuída e a falta de apoio por parte da mãe, corroboraram para todos os sentimentos negativos que levaram a personagem a sofrer uma espécie de “morte” interior.

Para Maria Inês, a frustração por não conseguir fazer nada para salvar a própria irmã, levou-a, com sua personalidade rebelde às convenções, lutar contra esse sistema opressor, sobretudo por meio de suas atitudes e de sua demonstração de orgulho por não seguir as regras de comportamento impostas pela sociedade.

Por meio da análise também foi possível observar que o patriarcalismo ainda apresenta resquícios na sociedade contemporânea, uma vez que ainda existem muitas Linas, Otacílias, Clarices e Marias Inês, vivenciando dia-a-dia a violência desse sistema que impõe a dominação masculina.

Referências

- BONNICI, Thomas. **Teoria e Crítica Literária Feminista: conceitos e tendências**. Maringá, Eduem, 2007.
- BORDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro. Editora Bertrand. 2015.
- DIAS, Maria Odília. Escravas: Resistir e sobreviver. In: PINSKY, Carla Bassanezi & PEDRO, Joana Maria. **Nova História das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2012. p. 360-381.
- ENRIQUEZ, Eugène. **Da horda ao Estado**. Psicanálise do Vínculo Social. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor. 1999.
- FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala**. 45.ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.



LISBOA, Adriana. **Sinfonia em branco**. Rio de Janeiro. Alfaguara. 2013.

MURARO, Rose Marie. **A mulher no terceiro milênio**. Rio de Janeiro. Editora Rosa dos Tempos. 1993.

NEPOMUCENO, Bebel. Mulheres negras: protagonismo ignorado. In: PINSKY, Carla Bassanezi & PEDRO, Joana Maria. **Nova História das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2012. p. 382-409.

DO PO AO PÓS O POEMA SE CONSTRÓI, SE DESTROÍ, NO TIPO SE APRESENTA, NA BOCA LOUCA SE ORIENTA.



Violência, sexo e poder em "A lei", de André Santana

Moacir Dalla Palma (UNESPAR)

RESUMO: Este trabalho objetiva analisar o conto "A Lei", de André Sant'Anna, publicado originalmente na coletânea *Contos Cruéis*: as narrativas mais violentas da literatura brasileira contemporânea (2006), organizada por Rinaldo de Fernandes. No ano seguinte foi inserido na coletânea *Sexo e Amizade*, do próprio autor. Pretende-se demonstrar o vínculo estreito entre as manifestações da violência e a expressão da sexualidade, conduzindo à representação do prazer como satisfação dos instintos mais primitivos e, portanto, mais agressivos. Nesse sentido, assumindo a primeira pessoa do discurso, o narrador revela suas ações perversas durante a atividade de policial, descrevendo os mais diversos atos de violência praticados contra os marginalizados sociais. Daí, a relação entre violência, sexo e poder. Por isso, é viável ressaltar os estudos de René Girard (1990) e Roger Dadoun (1998), os quais concluem que a violência se dá por meio das relações de poder, mas não deixa de ser um elemento intrínseco, instintivo do ser humano. Além disso, não se pode esquecer o trabalho realizado por André Sant'Anna na construção da linguagem e na renovação dos elementos que constituem a narrativa contemporânea.

Palavras-chave: André Sant'Anna; violência; sexualidade.

Este trabalho tem por objetivo analisar o conto "A Lei", de André Sant'Anna. Tal conto foi publicado primeiramente na coletânea *Contos Cruéis*: as narrativas mais violentas da literatura brasileira contemporânea, de 2006, organizada por Rinaldo de Fernandes. No ano seguinte, na publicação de *Sexo e Amizade*, "A Lei" foi republicado na primeira parte da obra, denominada de "Amizade" a qual foi reservada para publicação de contos do autor. Pois, na segunda parte tem-se a republicação do romance *Sexo*, o qual estava fora de catálogo há algum tempo. Este estudo pretende demonstrar o vínculo estreito entre as manifestações da violência e a expressão da sexualidade, perpassando pelas relações de poder, tendo em vista a presença deste elemento na estruturação da narrativa.

Vale destacar, de início, o fato de o conto ter sido publicado na coletânea *Contos Cruéis*, pois a obra reúne quarenta e sete contos envoltos pela temática da violência. Esta coletânea é organizada de forma a propiciar a presença das mais variadas vertentes de manifestação literária da contemporaneidade. Assim, o que se tem é uma variedade de estilos e tendências, costurados pela linha condutora da violência. Sem falar que grande parte das narrativas também está estruturada a partir da sexualidade. Tal fato esclarece o vínculo estreito entre estes dois impulsos que caracterizam o ser humano. Dentre essa diversidade de narrativas, pensa-se que "A Lei" seja a que mais evidencia o contato entre a violência e a sexualidade na busca pelo prazer.

Em "A Lei", portanto, a violência e a sexualidade são expressas de forma brutal, evidenciando o prazer gerado pela vivência sem limites dos instintos. Nesta narrativa, tem-se um narrador contando suas aventuras como policial corrupto e violento. Diversas são as situações de violência em que o narrador demonstra sentir prazer sexual, ou pelo menos, um estado de excitação intensa. Além disso, André Sant'Anna leva ao extremo o trabalho com a linguagem, a qual, ao mesmo tempo, demonstra um trabalho metalinguístico do fazer literário e a representação da fala de um indivíduo inserido no mundo obscuro da atividade policial irregular e da marginalidade. Um exemplo disso acontece quando o narrador resolve relatar a experiência de ter introduzido uma lista telefônica no ânus de uma menina:

O segredo é ir alargando o cu da criança aos poucos. A gente, que é da polícia, primeiro enfia um pau, pau mesmo, depois, o cano do revólver,



depois, um cabo de vassoura, depois, uma peixeira, depois, rasga, aí vai enfiando o que tiver à mão - esse acento grave não é coisa de polícia - aí tem uma hora que cabe qualquer negócio, qualquer troço. (SANT'ANNA, 2007, p. 40)

Como se vê, aí se estabelece a relação com o terceiro elemento presente no título deste trabalho, pois o narrador/personagem utiliza o seu "pequeno poder" para satisfazer os seus instintos perversos. Mas, antes de analisar o conto é necessário apresentar o posicionamento teórico assumido neste trabalho. Em princípio, vale ressaltar o fato de que a violência e a sexualidade estão entre as temáticas mais abordadas pelos escritores brasileiros contemporâneos. Não se está afirmando que essas temáticas sejam únicas, ao contrário, sabe-se que há diversas correntes e distintos posicionamentos na representação dos problemas que assolam a sociedade a partir da segunda metade do século XX. Tanto isso é verdade que Beatriz Resende, ao elaborar um estudo sobre a literatura produzida no Brasil no início do século XXI, esclarece que se vive a era da multiplicidade: "Multiplicidade é a heterogeneidade em convívio, não excludente. [...]. São múltiplos tons e temas e, sobretudo, múltiplas convicções sobre o que é literatura, postura que parece a mais interessante e provocativa nos debates que vêm sendo travados." (RESENDE, 2008, p. 18)

No entanto, não se pode deixar de admitir que, nessa multiplicidade de caminhos a serem seguidos, um deles é o da utilização ficcional de aspectos representativos do comportamento social da contemporaneidade. Principalmente se entendermos a literatura como "um tipo de elaboração das sugestões da personalidade e do mundo que possui autonomia de significado; mas que esta autonomia não se desliga das suas fontes de inspiração no real" (CANDIDO, 2002, p. 85); ou então, que existe uma "função da literatura como representação de uma dada realidade social e humana, que faculta maior inteligibilidade com relação a esta realidade" (CANDIDO, 2002, p. 85-86). Sendo assim, um dos comportamentos constantes é a busca desenfreada por situações de prazer, que conduzem ao descentramento do sujeito e, por conseguinte, à vivência da sexualidade cada vez mais bruta e agressiva. Tal condição, quando não satisfeita ou quando não encontrada, reflete-se, inevitavelmente, nas mais diversas formas de expressão da violência.

Nesse sentido, Stuart Hall (2006) estabelece que na Pós-Modernidade há um contínuo processo de descentramento das identidades. Este descentramento das identidades tem como consequência o descentramento do próprio sujeito que, por não possuir uma identidade fixa, estável, coerente, pode perder a noção dos valores que regem a vida em sociedade e vir a se tornar um indivíduo violento pela falta de algo que regule suas ações. Nesse mesmo sentido é o pensamento de Zygmunt Bauman (2001). Para ele, a vida organizada em torno do consumo deve bastar-se sem normas, ela é orientada pela sedução, por desejos sempre crescentes e quereres voláteis. Tal situação apresenta como opção viável de vida a valorização da transitoriedade e da instantaneidade, em que o indivíduo aproveita para extrair o máximo possível de cada momento, por mais fugaz e breve que seja. Isso leva a uma mudança radical na modalidade do convívio humano, pois passa a importar apenas os benefícios individuais que se pode extrair deste convívio.

Pensa-se, então, que o comportamento humano sendo conduzido por um sobrepor-se do impulso sobre a razão, pode gerar uma sociedade que se deixa levar por aquilo que o homem tem de mais natural: os seus instintos. Por isso, não se pode deixar de lembrar da teoria psicanalítica de Sigmund Freud. Em *Além do Princípio do Prazer, Teoria dos Instintos* e *As Duas Classes de Instintos*, Freud (1969) defende a tese de que a natureza do homem se estabelece através de duas classes de instintos, as quais ele denomina de Instinto Sexual ou de Vida e Instinto Destrutivo ou de Morte. Tais instintos, de acordo com Freud, visam a autopreservação. Sabe-se, logicamente, que essas duas classes de instintos se subdividem em diversos outros instintos. No entanto, o que importa é perceber que os instintos mais poderosos do ser humano são o sexual e o destrutivo.

Para confirmar tal posição, há que se ressaltar os estudos de René Girard e Roger Dadoun, os quais em *A Violência e o Sagrado* (1990) e *A Violência: ensaio acerca do homo violens* (1998), respectivamente, concluem que a violência se dá por meio das relações de poder, mas não deixa de ser um elemento intrínseco, instintivo do ser humano. Dessa forma, tanto Girard quanto Dadoun reforçam o pensamento de que a violência é uma das características essenciais do homem, confirmando a ideia de que o homem é um ser violento por natureza. Sendo assim, os dois estudiosos esclarecem que para viver em sociedade, o homem recalcou os desejos e as vontades, com intuito de manter o controle daquilo que lhe é próprio (seus instintos mais primitivos) e diminuir os conflitos da convivência social.

No entanto, principalmente no pensamento de René Girard (1990), evidencia-se que quanto mais racional o homem se tornou, mais a violência apareceu em seu meio, com força



poderosa e destrutiva. Por isso, é válida a afirmação de Roger Dadoun (1998) de que nada do que é pior na violência é estranho ao homem, sendo ele fundamentalmente e primordialmente um ser de violência. Dessa maneira, entende-se que a violência é parte integrante dos instintos mais primitivos do ser humano, podendo ser controlada pela internalização dos preceitos morais e éticos desenvolvidos pela vida civilizada. Pois, a civilização regula e controla o comportamento do indivíduo inserido em determinado meio através de instituições sociais e princípios universais. No entanto, em *O Mal-Estar na Civilização*, Freud (1969) argumenta que o elemento primitivo se mostra preservado no domínio da mente, ao lado da versão transformada que dele surgiu. Por isso, Freud esclarece:

o que decide o propósito da vida é simplesmente o programa do princípio do prazer. Esse princípio domina o funcionamento do aparelho psíquico desde o início. Não pode haver dúvida sobre sua eficácia, ainda que o seu programa se encontre em desacordo com o mundo inteiro [...]. Não há possibilidade alguma de ele ser executado; todas as normas do universo são-lhe contrárias. (FREUD, 1969, s/p)

Portanto, o que move o homem é a busca da felicidade, encontrada na satisfação da libido. Entretanto, Freud destaca que "a civilização é construída sobre uma renúncia ao instinto" e que a civilização "pressupõe exatamente a não-satisfação (pela opressão, repressão, ou algum outro meio?) de instintos poderosos" (FREUD, 1969, s/p). Nesse momento, Freud declara que se os instintos não forem satisfeitos e não existir uma compensação para o indivíduo podem ocorrer sérios distúrbios, pois "Essa 'frustração cultural' domina o grande campo dos relacionamentos sociais entre os seres humanos" (FREUD, 1969, s/p). Sendo assim, a repressão ao instinto sexual e ao instinto agressivo, segundo Freud, é o que dificulta ser feliz na civilização. Contudo, quando o próprio social passa a valorizar o impulso em detrimento da razão, como acontece na civilização contemporânea, a vida torna-se uma variedade de possibilidades, que, paradoxalmente, traz o gosto da liberdade de ser qualquer um e a sensação de estar inacabado, incompleto, por isso um estado cheio de riscos e de ansiedade.

Nesse sentido, a vida pautada não mais pelo social, mas pelos impulsos individuais, leva para essa busca incessante de satisfação, de um prazer cada vez mais difícil de encontrar. Essa valorização excessiva da satisfação é baseada na estética do consumo, no desejo de consumir. Acontece que esse desejo quase nunca é satisfeito por completo, pois, conforme Bauman (2001), o mundo transforma-se numa coleção infinita de possibilidades, de oportunidades a serem exploradas ou já perdidas. O sociólogo evidência, ainda, que o mundo contemporâneo é o da precariedade, da instabilidade e da vulnerabilidade. Tal fenômeno gera a falta de garantias, a incerteza e a insegurança.

Tudo isso combinado, faz com que o homem contemporâneo tenha nos laços humanos as mesmas atitudes que tem em qualquer outra área, agindo com as pessoas como o consumidor age na compra: busca uma satisfação imediata dos desejos e vontades e não se esforça para manter estáveis esses laços. A consequência disso é que não há mais algo em que indivíduo possa se pautar para conviver harmonicamente com a sociedade. Assim, nessa busca constante da satisfação, ou do prazer individual, vários são os caminhos, embora quase nunca a satisfação seja completa. As possibilidades de satisfação tornam-se múltiplas porque o que se valoriza na sociedade contemporânea é a estética do consumo, que direciona todas as energias para gerar no indivíduo o desejo de possuir algo. O que se faz é despertar o impulso através do desejo, com todos os riscos que isso possa acarretar. Como o impulso transformou-se num valor fundamental para a sociedade de consumo e como esse valor é, na verdade, volátil e instável, um dos caminhos possíveis para o indivíduo na sociedade contemporânea é a violência. Dessa forma, numa sociedade em que os valores são instáveis, voláteis, transitórios e desarticulados, o impulso violento está sempre em ebulição. Dessa maneira, Ronaldo Lima Lins (1990) afirma que na relação entre sociedade de consumo e sujeito individual acentua-se um fenômeno de desajuste e de angústia que se alimenta das tensões não resolvidas do mundo contemporâneo:

Há [...] um evidente desajuste - mais: um conflito, mais: um estado de tensão - [...] que ocorre entre o homem e a sociedade e que implica no abismo entre o *homem novo* e a literatura. Referimo-nos, com efeito, ao predomínio do *mundo interior* sobre o *mundo exterior* que se configura quando as soluções já não podem ser encontradas fora dos limites do indivíduo. (LINS, 1990, p. 50)



O pensamento de Lins está direcionado para o sentido de que, na contemporaneidade, há cada vez menos espaço para as relações pessoais. O homem contemporâneo fechou-se em si mesmo, refugiando-se dos problemas e angústias. Evidencia-se, portanto, que na contemporaneidade as relações se deterioram de tal maneira que isso pode gerar uma sociedade cada vez mais violenta. Quando o indivíduo fecha-se em si, passa a pautar sua vida a partir apenas de seu mundo interior e, com isso, não há espaço para a convivência harmoniosa com o outro. Afinal de contas, as relações passam a se estabelecer através da desconfiança mútua, gerando um ambiente extremamente hostil, um ambiente da dúvida, da falta de afeto. Isso tem como consequência, de acordo com Lins, esse desajuste tenso entre o indivíduo e a sociedade, gerando o que ele denomina de homem violento:

Pode-se dizer, sem exagero, que o *novo homem* cedeu lugar ao *homem violento*, um tipo que 'luta contra todos os habitantes da cidade' e que se destaca de seu antecessor pelo caráter cotidiano e onipresente de seu organismo. A humanidade tem sido, ao longo dos tempos, uma velha amiga da violência. O que a particulariza agora, entretanto, é o deslocamento que esta última sofreu dos movimentos da história para o espaço diário do cenário urbano. Faz parte das características do homem a incapacidade de viver qualquer espécie de pressão sem alguma forma de reação. No que o mundo oferece a única alternativa de um universo anônimo dilacerado pelo conflito entre o eu e o outro, o choque entre o interior e o exterior, imagina-se, não se limita às esferas da introspecção; transborda, agride, contamina tudo. (LINS, 1990, p. 51-52)

Conclui-se, portanto, que a contemporaneidade efetivamente traz uma violência mais impulsiva, mais instintiva, por isso vinculada à sexualidade. Talvez, por isso, a literatura contemporânea tenha uma relação muito forte com tais temáticas, evidenciando um problema que está intrinsecamente ligado à sociedade. Se o homem contemporâneo é caracterizado como um indivíduo propenso a ser violento, a literatura pode trazer em si, também, este tipo de personagem. Pois, o homem que surge dessas complexas relações pode ser um indivíduo que se deixa levar pelos impulsos mais internos e dentre eles estão a violência e a sexualidade, as quais são intimamente ligadas pelo fato de serem instintos de autopreservação. Sendo assim, este é o homem que a literatura brasileira contemporânea procura representar.

Neste momento, vale retomar o conto de André Sant'Anna para entender como esses elementos se apresentam no texto literário. "A Lei" é uma narrativa estruturada em torno de alguns momentos da vida de uma personagem que se diz policial. Portanto, a opção narrativa é pelo uso da primeira pessoa do discurso, fato que se torna importante ao longo da história porque facilita ao narrador a defesa de sua visão de mundo. Assim, não é a toa que ele inicia seu relato afirmando: "Eu nunca percebi isso, mas eu sou muito burro" (SANT'ANNA, 2007, p. 34). Tal afirmação, repetida incansavelmente, é vinculada ao fato de o narrador/personagem ser policial e, também, utilizada para reforçar a ideia de que todo policial é "burro". Na verdade, essa autocaracterização dimensiona o principal argumento em defesa das posturas e das ações que serão relatadas ao longo do conto.

Nesse sentido, dizer-se "burro" significa afirmar que não entende, ou não apreendeu, os preceitos morais e éticos da vida civilizada. Significa que o narrador pretende deixar claro ser movido pelos impulsos, o que, de certa forma, válida a busca pela satisfação dos instintos mais primitivos. Contudo, não basta ao narrador apenas esta justificativa para os seus atos. Por isso, além da ignorância, o narrador afirma partilhar com os colegas de trabalho outras características, incluindo toda a classe policial como portadora de comportamentos semelhantes:

Nessa polícia da qual eu faço parte [...] só tem gente burra que nem eu. Nós, essa polícia, só sabemos mesmo é dar porrada, é fazer tráfico de arma. Tráfico de drogas também. Nisso, a gente até que é inteligente. Nós somos covardes demais. Mas nós não temos culpa. A gente nasceu pobre. A gente veio de uns lugares onde não tem a menor condição. (SANT'ANNA, 2007, p. 34)

Note-se um terceiro argumento em favor da visão de mundo do narrador. Pois, a condição social e o meio de onde provém são apresentados como fatores fundamentais para isentar a personagem/narrador de qualquer julgamento em relação às ações que pratica. Nesse caso, o narrador apresenta os tipos de pessoas que surgem dos lugares semelhantes ao lugar de onde provém, inserindo até as pessoas vistas como honestas. Contudo, isso serve apenas para reforçar, mais uma vez, a ideologia de quem está narrando a história:



Lá, nesses lugares horríveis, só dá três tipos de gente, a gente: bandido, polícia e otário. Os bandidos são os caras maus que têm coragem. Os policiais são os caras maus que são covardes, e os otários são o resto, são os bonzinhos que são covardes, os mais covardes de todos, são os trabalhadores que ganham uma merreca de salário, pegam não sei quantas conduções para chegar no trabalho, trabalham o dia todo, chegam em casa tarde, comem uma comida ruim, comem umas mulheres feias, horríveis, e vão dormir. Nem pra ver um pouquinho de televisão esses otários burros covardes têm tempo. É só trabalho, comida ruim, mulher feia e noite maldormida (sic). (SANT'ANNA, 2007, p. 34-35)

O reforço da ideologia do narrador se fundamenta no fato de que os trabalhadores "honestos" são denominados pejorativamente de "otários". Denominação que o narrador confirma ao relatar as dificuldades enfrentadas por essas pessoas na vida diária. Além disso, a personagem/narrador faz questão de dizer que a honestidade dessas pessoas é fruto apenas da covardia diante do mundo: "Eles acham legal ser honestos. Mas não é honestidade, não. É covardia mesmo, medo de tudo, medo da vida, medo da felicidade, medo até de mulher." (SANT'ANNA, 2007, p. 35). Esse aspecto ganha destaque porque em seguida o narrador exalta a figura dos bandidos, como já havia feito anteriormente quando diz que os "bandidos são os caras maus que têm coragem" (SANT'ANNA, 2007, p. 34-35). Agora a contraposição está na questão de que o trabalho honesto não tem valor: "Os bandidos já são o contrário [dos "otários"]". Eles logo percebem que, trabalhando, ninguém chega a lugar nenhum. Ninguém que eu digo somos nós, os pobres, ninguém. Nós, que nascemos nesses lugares horríveis, onde a gente já nasce morto." (SANT'ANNA, 2007, p. 35)

Tal circunstância, a exaltação dos bandidos, será retomada novamente após uma digressão metalinguística, uma das várias presentes no texto, que servirão como último elemento para eximir o narrador/personagem de suas ações perversas. Nessa retomada, os bandidos são elogiados pelo fato de perceberem que só conseguirão ter relações sexuais com mulheres mais bonitas do que as dos trabalhadores "ganhando espaço no mundo, na vida." (SANT'ANNA, 2007, p. 36). A circunstância é mais esclarecedora, no sentido de defesa do ponto de vista do narrador, quando ele descreve as mulheres e reafirma o poder dos bandidos nas comunidades pobres:

os bandidos maus corajosos, come é mais é essas mulheres melhorzinhas daqui do morro mesmo, umas mulatas redondinhas, com umas bundinhas lisinhas, umas pernonas fortes, uns dentes branquinhos, essas égua, essas porra. Os bandidos sabem que o único jeito de comer essas porra é ficando poderoso, é ficando dono do morro, é vendendo pó, é matando os inimigos. (SANT'ANNA, 2007, p. 36)

Mas, não satisfeito com os argumentos apresentados até agora, o narrador se utiliza, ainda, de outro artifício para justificar o seu posicionamento diante do mundo e da vida. Nesse caso, se o leitor não aceitar os vários argumentos que defendem a posição ideológica do narrador, ele se apresenta como ser figurativo, ficcional. Para isso, faz uso do artifício metalinguístico com intuito de ludibriar o leitor, com o objetivo de torná-lo mais receptivo e menos crítico em relação às ações que serão expressas na sequência do texto. Além disso, quando se apresenta como ser ficcional, o narrador não deixa de fazer a relação com o fato de ser policial, destacando as más qualidades que possui em virtude disso:

Mas eu não sei nada disso [antes o narrador falava dos erros gramaticais que as pessoas possuidoras de "segurança com as palavras" cometem propositalmente para adequar a linguagem à fala das personagens], porque eu sou falso, eu não existo, eu sou apenas um personagem na primeira pessoa, um personagem muito estranho, que é burro, é da polícia. É que o autor deste texto, que sou eu mas não sou eu porque eu sou um burro da polícia igual a todos os outros burros da polícia já que na polícia todo mundo é burro e é violento e é corrupto e é covarde, está, ele, o autor, que é legal, fazendo uma experiência. Ele está escrevendo literatura experimental, livres associações, esses recursos, sabe? Vanguarda. Metalinguagem. Essas porra. (SANT'ANNA, 2007, p. 35-36)

Só depois de todos esses argumentos é que o narrador começa a relatar suas aventuras perversas, as quais lhe proporcionam a satisfação de desejos sórdidos. No entanto, para que o leitor vá se adaptando aos poucos com as ações cruéis, o narrador começa por uma ação que se poderia considerar mais suave, principalmente em relação àquelas que serão retratadas na sequência da narrativa. Sendo assim, sempre justificando



a violência praticada com o argumento de ser policial e, por isso, "burro", o narrador apresenta a primeira situação vivenciada nas ruas. Neste caso, tem-se a descrição de como os policiais sentem prazer em andar na viatura, segurando a arma, uma metralhadora, para fora da janela, "falando umas coisas meio escrotas para as domésticas" (SANT'ANNA, 2007, p. 37). Na verdade, o que o narrador e seus colegas fazem é ameaçar as empregadas domésticas de agressões sexuais:

"Aí, hein! Que cuzão! Fica esperta aí, senão eu arrombo esse rabo!". Aí, elas, as neguinha, essas porra, que já são umas pobres coitadas, sem família, sem felicidade nenhuma nessa vida, sem nenhuma vida nessa tristeza, ficam tudo apavoradas, baixam a cabeça e tentam desaparecer da existência. (SANT'ANNA, 2007, p. 37)

A partir deste primeiro fato começa a se desvelar o uso do poder policial para satisfazer os instintos agressivos e sexuais. Isso se evidencia na exposição exagerada das armas de calibre elevado, que deviam ser utilizadas somente em ocorrências policiais de alta periculosidade. Expor as armas desta maneira e fazer ameaças a pessoas indefesas, até mesmo pela precária condição social, é fazer uso da condição de policial para exercer um poder opressivo sobre o outro, que se encontra em situação de inferioridade. O próprio narrador assume tal postura, tentando minimizar a gravidade do ato de violência psicológica ao afirmar que não faz mal às empregadas domésticas e buscando afirmar que está no mesmo nível de suas vítimas:

Mas a gente, que é burro, que é burra - o certo é "a gente é burra" -, não faz nenhum mal, mal mesmo, pra essas porra de empregadas domésticas. É só um mal psicológico, um mal sociológico, uma parada de os mais fracos que se fodam, porque nós, que somos burros, que somos parte da polícia, essas porra, temos essa parada também, de sermos também fracos. Estamos perdoados porque não sabemos o que estamos fazendo, e essas porra é que são a parada psicológica e a parada sociológica, essas porra. (SANT'ANNA, 2007, p. 37-38)

Note-se que o advérbio "só" faz parecer que o "mal psicológico" ou o "mal sociológico" são insignificantes. Isso visa, como se ressaltou a pouco, minimizar a gravidade do ato de violência, como se isso não afetasse as vítimas, embora o próprio narrador reconheça que as vítimas "já são umas pobres coitadas, sem família, sem felicidade nenhuma nessa vida, sem nenhuma vida nessa tristeza", e que elas "ficam tudo apavoradas, baixam a cabeça e tentam desaparecer da existência." (SANT'ANNA, 2007, p. 37). Como ocorre no início da narrativa, aqui também o narrador objetiva conquistar a simpatia do leitor, não só na tentativa de reduzir a intensidade da violência, mas principalmente no fato de se colocar como "fraco", nivelando-se à vítima, e de se dizer perdoado porque é integrante da polícia e na polícia, segundo ele, todos são "burros": "Nós não sabemos o que estamos fazendo porque nós somos burros, porque nós somos a polícia e polícia é tudo burro." (SANT'ANNA, 2007, p. 38)

No entanto, por mais que do início do texto até este ponto no qual aparece a violência psicológica o narrador apresente argumentos em defesa das ações que pratica, as situações seguintes expõem friamente as agressões físicas realizadas contra pessoas completamente indefesas diante da "autoridade" policial, principalmente pelo fato de serem socialmente marginalizadas. As duas primeiras são contra mendigos, nas quais o narrador afirma que sente prazer em agredir, destacando que o prazer é maior ainda quando se trata de uma mulher. Isso acontece porque agredir mulher, segundo o ponto de vista do narrador, é mais prazeroso:

Porque, nesse caso, tem a buceta também, onde a gente pode enfiar umas coisas, pode enfiar o cano do revólver, pode enfiar garrafa quebrada, pode enfiar faca, enfiar e tirar, enfiar e tirar e ir rasgando tudo e fica saindo sangue e a gente, que é a polícia, fica rindo. E a risada que nós rimos vai ficando cada vez mais gutural, cada vez mais animal, e isso é o tesão que faz isso com nós, a polícia. É a libido. (SANT'ANNA, 2007, p. 38-39)

Neste caso e no caso anterior da sequência da narrativa, no qual o narrador descreve a violência contra mendigos do sexo masculino, a busca do prazer é destacada como elemento essencial para desencadear o desejo de agredir. Não se pode esquecer que o prazer sentido nos atos de violência é sexual. O narrador confirma isso, não só quando descreve a violência exercida sobre as mulheres (comprova isso a citação acima), mas também na violência contra os homens. É a situação anterior, na qual o narrador afirma:



a gente, nós, os bandidos da polícia, burros, faz, fazemos, na prática, na real, é uma parada de gostar mesmo, uma parada na região genital mesmo, uma parada freudiana mesmo, entre o pau, a libido, e a sacanagem, a maldade, coisa que a gente sente, no pau, quando pega um mendigo, desses acabados, desses que só estão esperando morrer, desses que já desistiram de tudo [...], aí, então, a gente, os covardes, os burros, gostamos, no pau, na libido, de ficar chutando esse mendigo, gosta de ver ele, de o ver, vomitando sangue, gritando muito no começo e depois indo perdendo a força, todo arrebatado, até começar a gemer baixinho, a gemer quase morto. (SANT'ANNA, 2007, p. 38)

Vê-se, portanto, que o prazer é sexual mesmo quando a agressão não é sexual. Por isso, a descrição das sensações de excitação sexual, durante as agressões aos mendigos, evidencia o vínculo estreito entre os instintos mais poderosos do homem. O instinto destrutivo e o instinto sexual determinam as ações extremamente violentas, as quais são praticadas pelo narrador e seus colegas de trabalho. Vale lembrar que se poderia levantar argumento contrário, no sentido de que a violência, e em sua esteira a violência sexual, não seriam instintivas, pois em momento algum o narrador ou qualquer outra personagem age individualmente. Entretanto, o fato de os agressores agirem em grupo ou, ainda, o fato de o narrador, mais adiante na narrativa, revelar certo planejamento para a escolha da vítima, não representa a ausência da força determinante dos instintos.

Na verdade, agir em grupo e ter cautela na escolha da vítima, significa sim uma racionalização da ação violenta, com o fim de evitar as consequências legais. Além disso, existe o fato de os agressores serem policiais, os quais fazem uso das prerrogativas de poder, adquiridas pela profissão, para agredir, estuprar, vilipendiar e matar. Nesse sentido, tudo que está no entorno da ação propriamente dita é elaborado, calculado, planejado, enfim, racionalizado. Mas, a ação violenta em si é totalmente instintiva porque visa, única e exclusivamente, a satisfação de desejos surgidos a partir dos instintos agressivos e sexuais, os quais foram reprimidos pela vida civilizada.

Não se afirma aqui, em hipótese alguma, que a ação é inconsciente, ao contrário, o narrador tem plena consciência dos seus atos. Isso se evidencia quando ele está terminando de descrever como se dá a sodomização das moradoras de rua e esclarece que o riso é cada vez mais "gutural" e "animal", afirmando que isso é o "tesão", é a "libido", ou seja, por meio da violência, principalmente da violência sexual, o narrador atinge a satisfação dos instintos primitivos que o fazem entrar em contato com seu estado animal. Mas, mais evidente é a sequência do discurso, pois o narrador admite conhecer e possuir como característica o sadomasoquismo, o qual é considerado como desvio comportamental porque o indivíduo sente prazer na dor:

Não tem essa parada de sadomasoquismo? Tem, sim. Tem na internet que está unindo o mundo, que está globalizando as diferenças, que está globalizando as minorias, criando a Aldeia Global, aquela parada do McLuhan, essas porra que eu não sei o que é porque eu sou polícia, burro. Então... Essa parada de sadomasoquismo, que dá tesão, é o que eu sinto quando eu rasgo buceta de mendiga com a faca. (SANT'ANNA, 2007, p. 39)

É visível, portanto, que o narrador não é tão ignorante quanto faz parecer ao se autocaracterizar como "burro" por ser membro da corporação policial, na qual, em seu ponto de vista, só existem pessoas ignorantes. Um ser ignorante, como ele afirma ser, mesmo com acesso à internet, não teria condições de comentar sobre a teoria da Aldeia Global, muito menos que a teoria foi elaborada pelo filósofo canadense Marshall McLuhan. Poder-se-ia admitir tal ignorância quando o narrador comete o equívoco de dizer que é sadomasoquismo o prazer que sente ao violentar as pessoas, tendo em vista o termo sadomasoquismo ser a junção de conceitos contraditórios: sadismo e masoquismo.

O termo sadismo é utilizado para caracterizar a pessoa que sente prazer no sofrimento do outro, principalmente quando é ela própria a causadora da dor, podendo chegar ao ponto de espancar, esfaquear, estrangular, torturar, mutilar e até matar. Tudo para atingir a satisfação sexual que está diretamente vinculada ao exercício do poder, da dominação, sobre o outro indivíduo. Já o termo masoquismo caracteriza a pessoa que sente prazer na própria dor. Neste caso, a busca também é por uma satisfação sexual, mas a satisfação se dá pela submissão, pela sensação de ser dominado. Assim, dificilmente uma pessoa carrega em si as duas características comportamentais, tanto que o termo sadomasoquismo é utilizado para descrever relações nas quais um indivíduo é sádico e o outro masoquista.

No entanto, sabe-se que o narrador está tentando conquistar a simpatia do leitor, pois desde o princípio da história, como se mostrou anteriormente, levanta argumentos



para afirmar a sua ausência de culpa e o principal deles é se autocaracterizar como ser ignorante, que não sabe o que está fazendo. Dessa maneira, usar o termo sadomasoquismo pode ser proposital, apenas mais uma estratégia para ludibriar o leitor e fazê-lo pensar que o narrador não tem consciência do que está fazendo. Desculpando-o, ou pelo menos, entendo que toda a violência praticada pelo narrador é fruto de sua origem social, do meio policial e de um possível desvio comportamental, advindo destas relações em que está inserido. Na realidade, o narrador tem plena consciência de seus atos e que esses atos não são socialmente aceitos, demonstrando preocupação com as consequências que pode sofrer, caso seja descoberto. Por isso, em princípio, o narrador descreve a violência praticada contra moradores de rua, porque normalmente são pessoas sem ninguém para se preocupar com elas. Assim, antes de narrar o próximo ato de violência, o narrador evidencia:

De vez em quando, até dá pra fazer essas porra com mulher que não é mendiga também. É mais raro, mas rola também. Tem umas putas que são muito gostosas e são sozinhas no mundo, sem ninguém para protegê-las, para denunciar a gente. Aí, a gente, nós, aproveitamos, aproveita. Junta uns cinco, burros, maus, polícia, e é a maior sacanagem. Todo mundo, os cinco, nós, come, comem, comemos, a puta. Um põe o pau na buceta da puta, o outro no cu, o outro na boca [...], o outro no sovaco, o outro no nariz. (SANT'ANNA, 2007, p. 39)

Só então o narrador descreve a situação mais cruel da narrativa, não pelo fato de a vítima ser criança, mas por retratar uma sevícia extremamente brutal e sem precedentes, tanto na história da humanidade quanto na literatura. Para que se entenda a crueldade da situação, a qual gera satisfação sexual no narrador e em seus companheiros, é necessário transcrevê-la:

A gente, polícia, é burro, mas tem muita imaginação. Você já enfiou um livro no cu de alguém? Eu já, que eu sou da polícia e enfiei uma lista telefônica no cu de uma putinha, uma vez. Era menina ainda, uma dessas paraíbas, de menor, dessas que chegam aqui no Rio com motorista de caminhão, dessas que não têm carteira de identidade, certidão de nascimento, pai, mãe, infância e, depois de passar pela mão da gente, não têm nem mais cu, só um buraco cheio de sangue e cocô e umas gosmas amareladas, uns negócios nojentos que saem de dentro do intestino. O segredo é ir alargando o cu da criança aos poucos. A gente, que é da polícia, primeiro enfia um pau, pau mesmo, depois, o cano do revólver, depois, um cabo de vassoura, depois, uma peixeira, depois, rasga, aí vai enfiando o que tiver à mão [...], aí tem uma hora que cabe qualquer negócio, qualquer troço. (SANT'ANNA, 2007, p. 39-40)

Veja-se aí, a força que assume o discurso quando o narrador descreve em detalhes a utilização do poder de polícia para violentar cruelmente uma criança socialmente marginalizada e totalmente indefesa ante um grupo de policiais. Além disso, o narrador age como se o leitor fosse concordar com suas ações. Pois, quando vai relatar como introduziu uma lista telefônica no ânus de uma criança, assume a postura de quem vai revelar uma fórmula importantíssima e de interesse do leitor. Tal circunstância se evidencia na escolha da expressão "segredo" antes de apresentar os detalhes da sevícia.

Depois de apresentar a sodomização da criança, o narrador alerta novamente sobre a preocupação constante de escolher a vítima adequada. Segundo ele, pode ocorrer de a criança de rua, por exemplo, angariar a simpatia de alguém da alta sociedade, daí existe o risco de esta pessoa perceber o desaparecimento e fazer a denúncia, principalmente porque esta pessoa pode ter contato com algum delegado ou até com o governador. Contudo, fazendo uso da metalinguagem, o narrador se coloca na posição de ser ficcional para esclarecer os motivos pelos quais nunca foi descoberto e para defender o ponto de vista de que a violência que pratica é por culpa da sociedade:

Eu sou burro, porque eu sou da polícia, mas eu não sou o mais burro de todos, porque eu sou uma primeira pessoa que nunca se dá mal nessas porra de metalinguagem, mau, porque esse negócio de os maus se darem mal no final da história é meio babaca, nem em novela de televisão os maus se dão mal no final mais, e a porra da metalinguagem, da primeira pessoa de vanguarda, essas porra, quer dar uma lição nessa porra de sociedade injusta que premia os injustos, a mais-valia, a metalinguagem, os artifícios, as conquistas da literatura contemporânea, as vanguardas, o hiper-hiper-realismo, essas porra. Aí, eu nunca me dei mal, mesmo já tendo enfiado lista telefônica em cu de criança. E nem vou me dar mal que é pra dar exemplo [...]. Sou um



marxista revolucionário radical da polícia, corrupto, covarde, violento, com problemas psicológicos profundos ligados à sexualidade, aquela parada da libido [...]. Mas eu não sei nada disso, não. A culpa é da sociedade. (SANT'ANNA, 2007, p. 41-42)

Além disso, o narrador procura demonstrar que a violência exercida é absolutamente benéfica para a sociedade, mais uma vez, tentando justificar seus atos: "Porque, se não tivesse nós, os burros, não teria lei e todo mundo ia ficar fumando maconha e sendo puta e sendo mendigo e não ia ter ninguém pra enfiar umas coisas no cu deles, desses maconheiros putas mendigos fora-da-lei." (SANT'ANNA, 2007, p. 43). Note-se que o narrador, embora tome cuidado para não ser descoberto, considera seus atos legais, pois sendo policial está dentro da lei. Vale ressaltar, entretanto, que todos os argumentos do discurso elaborado pelo narrador têm o objetivo de convencer o leitor que seus atos são realizados para o bem da sociedade ou por culpa da sociedade. Quando, na verdade, são praticados para a satisfação de desejos sórdidos, advindos da potência dos instintos destrutivos e sexuais em seu ser.

Referências

- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- CANDIDO, Antonio. **A Literatura e a Formação do Homem**. In: _____. Textos de Intervenção. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002. p. 77-92.
- DADOUN, Roger. **A Violência: ensaio acerca do homo violens**. Trad. Pilar Ferreira de Carvalho e Carmen de Carvalho Ferreira. Rio de Janeiro: Difel, 1998.
- FREUD, Sigmund. **Obras Psicológicas Completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1969. (Edição Eletrônica em CD Rom).
- GIRARD, René. **A Violência e o Sagrado**. 2. ed. Trad. Martha Conceição Gambini. São Paulo: Paz e Terra, 1990.
- HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. 11. ed. Trad. Tomaz Tadeu da Silva; Guacira L. Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- LINS, Ronaldo Lima. **Violência e Literatura**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.
- RESENDE, Beatriz. **Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra; Biblioteca Nacional, 2008.
- SANT'ANNA, André. **A Lei**. In: FERNANDES, Rinaldo. Contos Cruéis: as narrativas mais violentas da literatura brasileira contemporânea. São Paulo: Geração Editorial, 2006. p. 39-47.
- SANT'ANNA, André. **A Lei**. In: _____. Sexo e Amizade. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 34-44.



1º ENCONTRO NACIONAL
Diálogos literários
Um olhar para as poéticas contemporâneas

DO PO AO PÓS O POEMA SE CONSTRÓI, SE DESTRÓI, NO TIPO SE APRESENTA, NA BOCA LOUCA SE ORIENTA...

Arte (e)m discurso



A FD e o feminismo negro em "Não vou mais lavar os pratos"

Aline Rodrigues dos Santos (UEM/CNPq)

RESUMO: O corpus de análise "Não vou mais lavar os pratos" é um poema de Cristiane Sobral e trata-se de um eu que enuncia a si mesma sustentando o seu enunciar na leitura e desdobrando a problemática do trabalho doméstico, pauta do movimento feminista negro, enquanto vertente do feminismo, que se constitui em uma de suas principais demandas diante do atravessamento histórico das posições ocupadas por essas mulheres enquanto escravas/mucamas/domésticas. Tal contexto pressupõe uma dispersão dos sujeitos e, nesse jogo discursivo, as Formações Discursivas que constituem as miragens femininas se transformam. Nosso objetivo, então, é, por meio de uma análise discursiva, sob a perspectiva do método arqueológico de Michel Foucault, discutir o conceito de FD, observando as modalidades enunciativas, para entender como a leitura constrói o eu enunciador e como se produzem os efeitos de sentido na construção dessas novas miragens da mulher no feminismo negro e na sociedade. Esperamos contribuir no desvelamento sobre as condições de emergência dos enunciados nessa temporalidade em que as negras que se organizam no sentido de constituir-se segundo seus próprios referenciais.

Palavras-chave: Literatura; Feminismo negro; Formações Discursiva.

Introdução

"Não vou mais lavar os pratos" (2010) é um poema de Cristiane Sobral, pertencente à coletânea que traz o mesmo nome, poema que nos coloca diante da questão dos modos de ser da mulher negra. Especificamente, pelo uso da arte da palavra, num engajamento pela causa da mulher negra empregada doméstica, coloca uma problemática demandada pelo movimento feminista negro desde sua modulação enquanto vertente do feminismo a partir da década de 80.

A história do trabalho doméstico no Brasil, como bem teoriza o feminismo negro, se produz num passado/presente que se entrelaçam por meio da identidade da mucama/empregada doméstica. Como forma de luta e resistência, o movimento tem buscado ampliar as possibilidades dos modos da mulher negra estar no mundo, portanto, enunciados irrompem nessas formas de enunciação. Nossa proposta, então, é, por meio de uma análise discursiva, sob a perspectiva do método arqueológico de Michel Foucault, discutir o conceito de FD para, a partir desta abordagem teórica, entender como a leitura constrói o eu enunciador, ou seja, o sujeito que faz o trabalho de enunciar a si mesmo no poema e como se produzem os efeitos de sentido na construção dessas novas miragens da mulher no feminismo negro e na sociedade. Esperamos contribuir no desvelamento sobre as condições de emergência dos enunciados nessa temporalidade em que as negras que se organizam no sentido de constituir-se segundo seus próprios referenciais.

Feminismo Negro no Brasil e as condições de emergência do enunciar no movimento e na sociedade

O feminismo é um movimento com características muito peculiares, é social, político e teórico. Essa articulação entre militância e teoria, rara em outros movimentos, faz com que esteja sempre se repensando, refazendo, reconfigurando, pois "é



um movimento que produz sua própria reflexão crítica, sua própria teoria." (PINTO, 2010, p. 15). Esse constante refazer-se leva, atualmente, a falar em feminismos, no plural (RAGO, 2004), dada a pluralidade de demandas e relações em seu interior após um período em que importantes direitos foram conquistados e as mulheres atingiram reconhecimento social.

Esse momento do movimento que se vê diante de novas problematizações é resultado de sua própria história e busca por ampliar-se na tentativa de chegar ao máximo de mulheres possíveis e suas demandas. O feminismo negro delineou-se nessa história como um grupo particular dentro do feminismo que percebeu, além das desigualdades de gênero, as desigualdades intragênero exatamente na falta de percepção do movimento em considerar a temática racial (DAMASCO, 2009, p.53). A Secretaria Especial de Políticas para as Mulheres no livro *Tempos e Memórias: movimento feminista no Brasil* percorre, de maneira sucinta, porém muito didática, os caminhos do feminismo no Brasil e, com o devido merecimento e importância, traça os caminhos do feminismo negro desde sua formação enquanto vertente

Nos anos 1980, mulheres de outros setores organizados da sociedade civil passaram a dar visibilidade às suas questões específicas, tais como as mulheres negras e as lésbicas. Em 1984, foi realizado o I Encontro Estadual de Mulheres Negras, em São Paulo, com o objetivo de estabelecer estratégias de ação em favor das demandas dessas mulheres. Quatro anos depois, realizou-se o I Encontro Nacional de Mulheres Negras, formando assim uma ampla articulação de grupos organizados em outras regiões do Brasil. Durante toda a década de 1980, formaram-se coletivos políticos de mulheres negras (SPM, 2010, p. 26).

Desde então, as conquistas das lutas desses coletivos não se limitaram ao político, mas na saúde, na estética, nos campos do saber, na economia, na educação e na arte a mulher negra tem se constituído enquanto sujeito em/da resistência que busca, na desconstrução dos estereótipos, das verdades e práticas sociais, construir-se, nas relações de poder e na constituição dos saberes, como sujeitos mais livres das opressões por gênero e raça. Um breve olhar sobre o feminismo negro mostra como esses sujeitos se inscrevem na luta e na resistência para assumir uma posição de igualdade a partir da questão de raça. O pronunciamento feito no *I Encontro Nacional de Mulheres Negras (ENMN)*, em Valença - Rio de Janeiro, diz:

Gostaríamos de deixar claro que não é nossa intenção provocar um racha nos movimentos sociais como alguns elementos acusam. Nosso objetivo é que nos mulheres negras comecemos a criar nossos próprios referenciais deixando de olhar o mundo pela ótica do homem tanto do negro quanto o branco ou pela da mulher branca. (ENMN, 1 boletim informativo Rio de Janeiro de 1988 *apud* RIBEIRO, 1994)

As mulheres negras conscientes do que queriam dentro do movimento, conscientes do que significava a luta feminista no social e no político, eram e são ainda mais conscientes de que seus referenciais cada vez mais se desprendem dos da mulher branca. Como bem argumenta Carneiro:

Fazemos parte de um contingente de mulheres que trabalharam durante séculos como escravas nas lavouras ou nas ruas, como vendedoras, quituteiras, prostitutas... Mulheres que não entenderam nada quando as feministas disseram que as mulheres deveriam ganhar as ruas e trabalhar. Fazemos parte de um contingente de mulheres com identidade de objeto. (CARNEIRO, 2003, p.01).

Nesse sentido, a resistência que se inscreve no corpo da mulher negra, na sua pele e cabelo, como também nas suas práticas discursivas e não-discursivas - como vimos na maneira como enunciavam sobre o próprio movimento nas citações de Carneiro e do pronunciamento do I ENMN - tem na questão do racismo, enquanto pauta, encontrado espaço para subverter outras questões como o sexismo e a desigualdade no trabalho dentro e fora do movimento, esta última é questão de extrema importância e cuidado, já que, segundo a Secretaria Especial de Políticas para as Mulheres:

"O trabalho doméstico ainda é a principal ocupação das mulheres brasileiras e, entre estas, das mulheres negras. Esta atividade - e a precariedade das relações de trabalho que a caracteriza - é a marca da discriminação que atinge o sexo feminino. O emprego doméstico remunerado é majoritariamente ocupado por mulheres negras dedicadas aos cuidados com as pessoas e com as tarefas domésticas, tais como limpeza e alimentação." (SPM, 2010, p. 35)



É nesse momento histórico da sociedade brasileira e do feminismo negro que enunciados irrompem e formam discursos acerca das miragens femininas, acerca do que é ser mulher negra hoje no Brasil. Enunciados encontram condições de emergência e os próprios sujeitos que se posicionam dentro do movimento encontram condições de enunciarem sobre si mesmos, construindo, assim, suas identidades e desconstruindo os modelos formados sob as práticas discursivas e não-discursivas racistas.

O poema, o sujeito do enunciado e as condições de possibilidade

O poema de Cristiane Sobral intitulado "Não vou mais lavar os pratos" foi publicado no ano de 2010 pela Dulcina Editora, como o próprio título suscita, é um enunciado no qual o sujeito faz o trabalho de enunciar a si mesmo. Um sujeito do enunciado que não pode ser confundido com o autor, como teoriza Foucault:

Seria uma particularidade da literatura que o autor dela se ausentasse, se escondesse, se destacasse ou se separasse; e dessa dissociação, não se deveria concluir, universalmente, que o sujeito do enunciado é distinto em tudo - natureza, status, função, identidade - do autor da formulação. Entretanto, essa ruptura não está limitada apenas à literatura. É absolutamente geral na medida em que o sujeito do enunciado é uma função determinada, mas não forçosamente a mesma de um enunciado a outro; na medida em que é uma função vazia, podendo ser exercida por indivíduos, até certo ponto, indiferentes, quando chegam a formular o enunciado; e na medida em que um único e mesmo indivíduo pode ocupar, alternadamente, em uma série de enunciados. (FOUCAULT, 2008, p. 105)

Certamente que a vida da autora e seu status de escritora têm seu lugar em sua produção, porém partimos, neste trabalho, de um lugar discursivo segundo os preceitos de Michel Foucault, portanto, separamos a natureza, status, função e identidade da autora da formulação e da posição sujeito da enunciação que, aqui, não são vistas como unidade, como continuidade do autor à obra. Ao enunciar "não vou mais lavar os pratos", a posição nesse dizer pode ser ocupada por diferentes indivíduos e não, necessariamente, por Cristiane Sobral que pode, enquanto indivíduo e/ou autora, nunca ter, ela mesma, lavado esses pratos.

Destarte, o que nos faz aproximar o poema do discurso feminista negro, não é uma possível posição política que a autora assuma ao escrever literatura com tal temática, ou não somente isso, mas a irrupção desse enunciado que encontra possibilidade de existir nesse momento histórico. Enquanto arte, tal enunciado encontrou não apenas possibilidade de irromper como acontecimento único, mas de circular e se repetir e até de se transformar, como todo enunciado, nesse momento histórico, nessa temporalidade. Ademais, o sujeito do enunciado encontra condições de possibilidade para enunciar-se desse modo, e não de outro. Assim, é possível investigar como se constitui o ato de se enunciar observando quais encadeamentos, que leis regem determinadas formações nas relações entre as enunciações. (FOUCAULT, 2008, p. 56). Portanto, investigando essas "modalidades diversas de enunciação" (FOUCAULT, 2008, p. 60), é possível chegar às leis que se configuram por meio delas, partindo da enunciação materializada, chegando às regularidades, na dispersão, ou seja, à (s) formação (s) discursiva (s).

Voltemos à relação poema e discurso feminista. As lutas do movimento feminista negro, desde antes de se denominar assim, chegaram a um patamar de conquistas, como também de novas/antigas lutas, que possibilitam a vivência em uma temporalidade na qual em diversas redes discursivas, podem irromper enunciados que se lançam nos discursos de resistência ao racismo e à exclusão. Carneiro pontua esse passado/presente que formam essas condições de possibilidade:

O esforço pela afirmação de identidade e de reconhecimento social representou para o conjunto das mulheres negras, destituído de capital social, uma luta histórica que possibilitou que as ações dessas mulheres do passado e do presente (especialmente as primeiras) pudessem ecoar de tal forma a ultrapassarem as barreiras da exclusão. (CARNEIRO, 2003, p. 129).



O que forma a conduta da mulher negra atualmente marca-se por esse passado/presente que por um lado ainda configura um outro/mesmo lugar daquela que lava os pratos e, por outro, o lugar antigo/novo daquela que luta para ultrapassar as barreiras que as colocam nessa parcela social que representa a maioria do trabalho doméstico precário. Emerge, então, novas miragens da mulher negra na sociedade atual.

A questão das FDs e o Feminismo Negro no poema: modalidades enunciativas

Iniciemos esta seção de análise com a célebre citação de Michel Foucault na qual conceitua formações discursivas:

No caso em que se pudesse descrever, entre um certo número de enunciados, semelhante sistema de dispersão, no caso em que, entre os objetos, os tipos de enunciados, os conceitos, as escolhas temáticas, se poderia definir uma regularidade (uma ordem, correlações, posições e funcionamentos, transformações), dir-se-á, por convenção, que se trata de uma formação discursiva. (FOUCAULT, 2008, p. 43)

A passagem da dispersão à regularidade, se for o caso que exista essa regularidade, tem como método de investigação as regras de formação -objetos, modalidades de enunciação, conceitos, escolhas temáticas - (FOUCAULT, 1987, p. 43). Entraremos na análise pelas modalidades enunciativas.

É importante, ainda, lançarmos mão do que é o enunciado na concepção foucaultiana que o considera "sempre um acontecimento que nem a língua nem o sentido podem esgotar inteiramente... porque é único como todo acontecimento, mas está aberto à repetição, à transformação, à reativação" (FOUCAULT, 2008, p. 31). O enunciado é atravessado pelo que é novo e pelo que é repetição num movimento que é efeito da história. Nesse sentido, o que é novo nesse sujeito do enunciado "Não vou mais lavar os pratos" remonta ao momento atual em que o feminismo negro discursiviza seus sujeitos e toda a sociedade e, da mesma forma, ao passado histórico da mulher negra escrava/mucama/doméstica. E ainda, na análise, devemos levar em conta que o enunciado "tem sempre margens povoadas de outros enunciados" (FOUCAULT, 2008, p. 110), o olhar sobre ele deve considerar também o que o rodeia, neste caso, o que avizinha os modos de enunciar do sujeito enunciadador.

Para isso, é necessário saber "quem fala" no poema, ou seja, "qual é o *status* do indivíduo que tem - e apenas ele - o direito regulamentar ou tradicional, juridicamente definido ou espontaneamente aceito, de proferir semelhante discurso?" (FOUCAULT, 2008, p. 57).

No ato de se enunciar, nos versos que se constroem negações por meio de *não* e *nem*, o eu enunciadador, numa repetição sintática, elabora o dizer sobre si construindo o sujeito que está se tornando num contradizer ao sujeito que está deixando de ser. Esse paralelo que aponta para passado/futuro constrói-se no presente em que esse sujeito encontra-se: exatamente no tempo de passagem. As negações introduzem dizeres sobre afazeres domésticos e as repetições sintáticas se estruturam, em sua maioria, de: negação - verbo - advérbio - afazer doméstico; negação - verbo - afazer doméstico e, ainda, negação - afazer doméstico:

"Não vou mais lavar os pratos/Nem vou limpar a poeira dos móveis
Não levo mais o lixo para a lixeira/Nem arrumo a bagunça das folhas que caem no quintal
Não vou mais lavar/Nem levar/Seus tapetes para lavar a seco
Não vou mais lavar as coisas e encobrir a verdadeira sujeira/Nem limpar a poeira e espalhar o pó daqui para lá e de lá para cá
Não lavo mais pratos
Não lavo mais os pratos
não lavo mais nada
não tocarei suas partes móveis
Não tocarei no álcool"

Nesse tempo presente, nessa passagem do sujeito que era para sujeito que está se tornando, o eu enunciadador produz o saber doméstico sustentando modelos de conduta do *status* da empregada doméstica, é aí, nessa organização social empregada/patrão, que irrompem as relações de resistência que possibilitam que a doméstica enuncie do lugar em que está ou que está deixando de estar. É também nessa organização social, que traça os



limites do que a doméstica pode enunciar, que o eu enunciador encontra possibilidade de (re) tomar a Lei Áurea para sustentar seu dizer, ressignificando a Lei que se aplicou a suas antepassadas que desenvolviam funções no *status* de mucama.

No que a materialidade lingüística ainda nos permite perceber, a partir das escolhas pelas negações e outros recursos supracitados, que revelam relações de poder e a constituição de saberes sobre os trabalho doméstico nos modelos de conduta da empregada, constrói-se, também, o espaço social da 'casa do patrão', lugar onde se legitima o estatuto da doméstica e de onde os sujeitos que ouvem aceitam que enuncie como tal, nas palavras do filósofo, "é preciso descrever também os lugares institucionais" (FOUCAULT, 2008, p. 57).

Analisados os feixes de relação que determinam o estatuto e o lugar de onde vêm os enunciados que constituem o discurso analisado aqui, é necessário ainda observar as posições do sujeito que "se definem igualmente pela situação que lhe é possível ocupar em relação aos diversos domínios ou grupo de objeto." (FOUCAULT, 2008, p. 58). Não podemos analisar, como já discutido, o enunciado sem as margens que o rodeiam. Ao enunciar a consequência "não vou mais lavar os pratos" o sujeito se posiciona como um sujeito-leitora ao revelar a causa "Comecei a ler". Na singularidade e estreiteza do primeiro enunciado, irrompe, fazendo-lhe fronteira, o segundo.

Comecei a ler/Abri outro dia um livro e uma semana depois decidi/Não levo mais o lixo para a lixeira
Depois de ler percebi a estética dos pratos/a estética dos traços, a ética
A estática
Olho minhas mãos quando mudam a página dos livros/mãos bem mais macias que antes/e sinto que posso começar a ser a todo instante/Sinto/Qualquer coisa
Agora que comecei a ler, quero entender/O porquê, por quê? E o porquê/Existem coisas
Eu li, e li, e li /Eu até sorri/E deixei o feijão queimar...
De tudo o que jamais li, de tudo o que jamais entendi/você foi o que passou
Passou do limite, passou da medida, passou do alfabeto/Desalfabetizou
Desinfetarei as minhas mãos e não tocarei suas partes móveis/Não tocarei no álcool/Depois de tantos anos alfabetizada, aprendi a ler/Depois de tanto tempo juntos, aprendi a separar/Meu tênis do seu sapato
Li a assinatura da minha lei áurea escrita em negro maiúsculo/Em letras tamanho 18, espaço duplo

Os enunciados construídos na relação entre as negações *não, nem*, prefixo *des* e verbo *ler* e sua forma conjugada *li* sustentam a posição do sujeito que se constitui na e pela leitura que, a um só tempo, resiste ao passado (trabalho doméstico) e constrói-se, na maneira que enuncia, em outros sujeitos, sujeitos mais livres, sujeito leitora numa possível ascensão social. Os marcadores de tempo - os verbos *comecei, abri, percebi, aprendi* e *sinto* e os advérbios de tempo *depois, agora, antes* e *jamais* - separam não somente o tempo do passado sem a leitura do futuro entremeado por ela, mas sustentam os modos de ser do eu enunciador no discurso, num movimento que pode assim ser ilustrado: trabalho doméstico - não leitura - leitura - não trabalhos domésticos - leitura - outros sujeitos.

É o discurso da resistência ao passado e das possibilidades em torno da leitura que preconizam o futuro que instauram as relações, as regularidades na dispersão, dos modos de dizer a si mesma do eu enunciador. Os encadeamentos que se estabeleceram, as formas como os dizeres se organizam em torno na leitura e da resistência que transitam da dispersão para a regularidade abre um paralelo de sucessão de eventos que não mais acontecerão/ passam e passarão a acontecer. O sujeito encontra no discurso da resistência e do feminismo negro, mais especificamente, outras maneiras de ser por meio de dizeres que alcançam condições de possibilidades no momento histórico atual que, no retorno a si, possibilita que a mulher negra conquiste espaços por muito tempo negados.

É importante destacar que, como teoriza Foucault, essas regularidades que se desvelam pelo discurso, nesse caso, o feminista negro, não se fecham em si mesmas, fazendo com que tal discurso seja a única possibilidade desse dizer, já que, dentro desse domínio, assim como em todo enunciar, alguns elementos são novos e outros repetidos, pois o discurso:

Enquanto prática, que instaura entre eles todos (*os elementos*) um sistema de relações que não é "realmente" dado nem constituído a priori; e se tem uma unidade, se as modalidades de enunciação que utiliza, ou às quais dá lugar, não são simplesmente justapostas por uma série de contingências históricas, é porque emprega, de forma



constante, esse feixe de relações (FOUCAULT, 2008, p. 60, grifo nosso).

No entanto, o que nos faz aproximar o dizer de si mesmo do eu enunciador em *Não vou mais lavar os pratos* a uma formação discursiva que, pelas modalidades enunciativas, pudemos relacionar ao discurso feminista negro é, nessa dispersão das maneiras de ser da mulher negra, o efeito que já reivindicava o pronunciamento do I Encontro Nacional de Mulheres Negras (ENMN), em 1988, "nosso objetivo é que nós mulheres negras comecemos a criar nossos próprios referenciais deixando de olhar o mundo pela ótica do homem tanto do negro quanto o branco ou pela da mulher branca" (ENMN, 1 boletim informativo Rio de Janeiro de 1988 *apud* RIBEIRO, 1994). A percepção do trabalho doméstico em jogo com a leitura não é delineada apenas pela temática do poema, mas pelo modo como quem diz (eu enunciador no estatuto de empregada doméstica negra) enuncia assumindo a posição de sujeito leitora.

Considerações Finais

O trabalho doméstico e toda a problemática que o envolve tornou-se pivô de demandas das feministas negras no Brasil. Tanto o passado quanto o presente demarcados pelo labor das mulheres negras que não se reconheceram na luta pelo direito ao trabalho do movimento feminista foram, entre tantos, motivo para que se delineasse o feminismo negro como vertente, a partir da década de 80. Desde então, a sociedade tem vivido os efeitos das lutas pelo desprendimento dos modos de vida das negras dos modos de vida das brancas e dos homens e pela ampliação das possibilidades de estar no mundo. O discurso enquanto prática é essa possibilidade de modos de vida, de estar no mundo por meio das formas de enunciação e *Não vou mais lavar os pratos* encontra possibilidade nesse momento histórico.

A resistência instaura-se nos modos de dizer de si mesma da mulher negra e, como foi o caso que tentamos discutir aqui, da mulher negra no estatuto de empregada doméstica. Ao resistir, o eu enunciador diz não e desconstrói o passado, o que está deixando de ser, e passa construir seu futuro por meio da leitura ao desvelar todas as possíveis formas de existência que se abrem diante de si por conta de sua constituição enquanto sujeito leitora.

O que pretendemos aqui, então, foi compreender como se dá a passagem da dispersão dos enunciados para a regularidade na construção da identidade da mulher negra que, como pudemos observar, se dá num paralelo de resistência ao passado de mucama e um presente de doméstica frente a um futuro, no qual ela pode ser o que quiser quando passa pelo atravessamento da leitura. Ao retornar a si e enunciar desse novo/outro lugar, instauram-se novas/outras relações de poder e constituição dos saberes que ampliam as miragens femininas (negras) pela leitura e não mais pelo labor braçal.

Referências

- CARNEIRO, S. Mulheres em movimento. In: **Estudos Avançados**, v. 17, n. 49, nº 03, 2003, p. 117-132.
- DAMASCO, M. S. **Feminismo negro: raça, identidade e saúde reprodutiva no Brasil (1975-1996)**. (dissertação). Rio de Janeiro: Fiocruz, 2009.
- FOUCAULT, M. **A Arqueologia do Saber**. 7 ed. Tradução: Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2008.
- PINTO, Céli Regina Jardim. Feminismo, história e poder. In: **Revista de Sociologia e Política**, v. 18, n. 36, junho, 2010, p. 15-23.
- RAGO, M. Feminismo e Subjetividade em Tempos Pós Modernos. In: **Poéticas e Políticas Feministas**. Florianópolis: Editora das Mulheres, 2004, p. 1-14.
- RIBEIRO, M. **A presença das mulheres negras na luta anti-racista e feminista. Que cara tem a mulher brasileira?** Seminário Gênero, Classe e raça. Instituto Cajamar, 1994. p.42-56.



Secretaria de Políticas para as Mulheres (SPM). **Tempos e Memórias: movimento feminista no Brasil**. Brasília: Cidade Gráfica e Editora Ltda, 2010.

SOBRAL, Cristiane. Não vou mais lavar os pratos. In SOBRAL, Cristiane **Não vou mais lavar os pratos**. 2 ed. Brasília: Dulcina Editora, 2010.

DO PO AO PÓS O POEMA SE CONSTRÓI, SE DESTROÍ, NO TIPO SE APRESENTA, NA BOCA LOUCA SE ORIENTA...



A revisão e a reescrita de textos do gênero literário poema no estágio supervisionado de língua portuguesa

Taísa Martins Jordão (UEM)

Orientador: Devalcir Leonardo (UEM/UNESPAR)

RESUMO: Ao falarmos da revisão e da reescrita de textos, observamos um espaço vago que há quando tratamos de tais práticas nas salas de aula, principalmente, no ensino básico. Assim, buscamos colocar em prática os processos de revisão e reescrita no período de Estágio Supervisionado de Língua Portuguesa, em uma turma de 7º Ano do Ensino Fundamental II do Colégio Estadual Doutor Osvaldo Cruz, da cidade de Campo Mourão - PR. Para tanto, analisamos as influências e reflexos de tais propostas no processo de ensino e aprendizagem da produção textual escrita dos alunos, a fim de entender esse processo e pensar nas possibilidades que levam ao desenvolvimento da escrita e da capacidade linguístico-discursiva dos estudantes, por meio da produção textual de um texto literário do gênero Poema, como também, proporcionar o aprofundamento dos alunos na aprendizagem da língua portuguesa. Nosso trabalho está fundamentado em Ruiz (2010), com a proposta da correção textual-interativa, e em Fiad e Mayrink-Sabinson (1991), com a concepção de escrita como trabalho. Este estudo de cunho aplicado, sustenta-se nos pressupostos da Linguística Aplicada, que investiga a linguagem em situação social determinada (MOITA LOPES, 1996).

Palavras-chave: Produção textual; Gênero Poema; Revisão e reescrita.

Introdução

O presente estudo discute sobre a revisão e a reescrita de textos, pelo fato de observarmos um espaço vago quando tratamos de tais práticas nas salas de aula, principalmente, no ensino básico. Dessa forma, a pesquisa teve como objetivo estudar e compreender o trabalho de revisão de textos na sala de aula, analisando suas influências para a revisão e a reescrita a serem feitas pelo estudante, considerando, para isso, os tipos de correção adotados pela professora em formação e seus reflexos no ensino e aprendizagem do processo de escrita, pensando no desenvolvimento dessa prática.

Partimos do pressuposto de que o aluno deve ter plena consciência daquilo que falta melhorar em seu texto para que esteja adequado à situação de interação, ou seja, que o próprio aluno deve saber avaliar seu texto e além desse olhar de autoavaliação, o aluno, para produzir um bom¹ texto, deve ter conhecimento do que está escrevendo e qual a finalidade de sua escrita.

Este estudo de cunho aplicado, sustenta-se nos pressupostos da Linguística Aplicada, que investiga a linguagem em situação social determinada (MOITA LOPES, 1996). Todos os dados deste estudo foram aplicados e coletados pela professora em formação² por meio do Estágio Supervisionado de Língua Portuguesa na cidade de Campo Mourão, no Colégio

¹ Bom texto, na perspectiva interacionista, é um texto adequado às condições de produção, conforme a situação de interação verbal pela linguagem escrita, isto é, que atende à finalidade, aos interlocutores, ao gênero discursivo, ao suporte textual, à circulação social e ao posicionamento social definido.

² Professora em formação: Taísa Martins Jordão. Devemos ressaltar que, os dados são responsabilidade de tal professoras citada acima.



Estadual Doutor Osvaldo Cruz - Ensino Fundamental e Médio, em uma turma de Sétimo Ano, no período da manhã em que a professora em formação tiveram como objetivo proporcionar aos seus alunos aprofundamento na aprendizagem da língua portuguesa.

Diante do exposto, para trabalharmos com os processos de revisão e de reescrita, buscamos, inicialmente, revisar os conceitos do processo de produção textual, como também, o conceito dos diferentes modos de participação do professor, na revisão e na futura reescrita, para colocarmos na prática tais teorias.

Nesse sentido, organizamos este texto da seguinte forma: apresentamos o objeto da pesquisa, com a descrição dos procedimentos metodológicos utilizados para chegarmos aos resultados. Em seguida, discorremos sobre o processo de revisão e reescrita, como também, sobre as concepções de escrita e os diferentes tipos de correção. Além disso, demonstramos as intervenções da professora em formação e a revisão e reescrita dos alunos, para entendermos as contribuições destes processos para com o ensino e aprendizagem de Língua Portuguesa.

A constituição do objeto da pesquisa

Os procedimentos metodológicos adotados na realização desta pesquisa incluíram, inicialmente, os estudos, as análises e discussões sobre o processo de produção textual. Posteriormente, foi realizada uma coleta de dados dos textos produzidos pelos estudantes com as correções da professora em formação e, em seguida, suas respectivas reescritas.

Para chegarmos a essa coleta, inicial, dos textos dos alunos, realizamos um trabalho de produção textual, sustentado na concepção de escrita como trabalho, para que a partir dessa produção houvesse as devidas intervenções e apontamentos da professora em formação, assumindo-se como leitora e coprodutora dos textos dos alunos e, dessa forma, priorizando a correção textual-iterativa.

Para tanto, realizamos um trabalho prévio para que os alunos compreendessem a diferença entre Poema e poesia, sistematizando conceitos sobre ambos e suas devidas características. Feito isso, discutimos o gênero Poema, a temática, o contexto de produção e dos interlocutores com base em questões das condições de produção como: O que é um Poema? Por que é escrito? Para quem é escrito?; como também, fizemos com que os alunos identificassem o gênero, por meio de gêneros diferentes.

Para chegarmos a essa coleta, inicial, dos textos a serem analisados, conduzimos as aulas da turma participante da seguinte maneira: Essas aulas foram realizadas nos meses de agosto/2015 - setembro/2015, período no qual a professora em formação conduziu a turma em seu Estágio Supervisionado de Língua Portuguesa, dando os passos de como deveria ser feito um texto, no gênero Poema. Desse modo, fizemos uma investigação do conhecimento prévio dos alunos, por meio de discussões sobre o gênero Poema, sobre os possíveis interlocutores, as funções do gênero, a temática e o contexto de produção. Em seguida, dividimos a turma em grupos de cinco alunos para a divisão das tarefas, a fim de encaminharmos as discussões com uma atividade inicial de vários gêneros diferentes para que os alunos em grupos identificassem quais dos textos diziam respeito ao gênero Poema.

Ao realizarmos esta divisão, atendemos os grupos, esclarecendo as dúvidas de cada um para as discussões das respostas no coletivo. Após todo este estudo de discussão do gênero, fizemos uma explicação no quadro, das características presentes nos Poemas, estabelecendo as diferenças entre Poema e Poesia e pedimos aos alunos para que eles copiassem a lista de características, a fim de nortearmos todo o estudo das aulas referentes aos Poemas.

Na aula seguinte, entregamos aos alunos um Poema impresso para iniciarmos a discussão e apresentação do que é linguagem literal e linguagem figurada. Apresentamos algumas imagens no *data show* para os alunos, a fim de estabelecermos um momento de discussão e compreensão desses aspectos. Ao realizarmos este estudo, passamos as definições das duas formas de linguagem para os alunos anotarem em seus cadernos e fizemos alguns questionamentos de maneira oral com os estudantes para que eles conseguissem identificar no Poema que iniciamos a aula e nas imagens passadas no *data show* que tipo de linguagem (literal ou figurada) se fez presente. Após todo este estudo, mudamos o foco na segunda hora aula para a interpretação de um Poema, visto que os alunos já tinham base o suficiente para interpretar desde os aspectos organizacionais, como estruturais de um Poema.

Na próxima hora aula, corrigimos a atividade de interpretação do Poema da aula anterior estabelecendo um momento apropriado para que os alunos tirassem suas dúvidas e de discussão das diferentes respostas. Feito isso, entregamos aos alunos outro Poema e passamos outras questões de interpretação do novo Poema para que os alunos respondessem,



pensando em todos os elementos linguísticos e extralinguísticos presentes no Poema em estudo.

Na aula posterior, passamos aos alunos um vídeo intitulado de: "*Os fantásticos livros voadores do Sr Morris Lessmore*", para que eles estabelecessem relações do vídeo com o Poema intitulado de "Poemas" apresentado na aula anterior e o interpretassem melhor.

Dessa forma, com base em todo o estudo realizado acerca do gênero Poema, na aula seguinte pedimos para que os alunos produzissem um Poema livre – podendo ser dividido em estrofes ou não, contendo rimas ou em versos brancos, podendo ser Poema-imagem, com a finalidade de fazer com que o aluno usasse a imaginação e a escrita se baseando nos conhecimentos adquiridos nas aulas destinadas a este gênero. Feito a produção, pedimos para que os alunos sentassem em um semicírculo para que houvesse uma discussão geral sobre cada Poema produzido, ou seja, os alunos leram os Poemas e as professoras encaminharam as discussões pertinentes em cada um, a fim de fazer com que o Poema tivesse uma finalidade, além daquela de obtenção de nota, e não ser apenas um produto pronto e acabado.

Depois de realizada a produção textual, revisamos os textos, com o objetivo de levá-los à reescrita, fazendo as interferências com base nos tipos de correção, conforme propostos por Ruiz (2010), além de realizar um dos nossos objetivos: o de trabalhar com a escrita pela concepção de escrita como trabalho, para levarmos ao aluno a possibilidade de desenvolver sua capacidade de planejar seu texto, escrever, revisar e reescrevê-lo.

Com base no exposto acima, vale ressaltar que, durante as doze horas-aulas, tivemos como conteúdo as funções e características do gênero Poema; a produção textual realizada pelos estudantes e os processos de revisão e de reescrita. Baseadas no conteúdo da aula, questionamos os alunos sobre o tema e sobre os vários Poemas que serviram de base para produzirem o próprio Poema; debatemos a respeito da função, do por que produzir um Poema, sobre qual é a sua finalidade, para quem normalmente é produzido e quais as suas funções sociais e comunicativas. E, assim, explicamos o gênero, partindo da função social e comunicativa, mostrando aos alunos dois exemplos de textos desse gênero – Poema "Sono pesado" de Cláudio Thebas e Poema-imagem "Xícara" de Fábio Sexugi – e seus efeitos de sentido. Então, solicitamos uma produção de texto no gênero Poema partindo do estudo realizado até então. O comando para a produção desse texto foi:

Como estudante do 7º ano do ensino fundamental produza um Poema Livre – podendo ser dividido em estrofes ou não, contendo rimas ou em versos brancos, podendo ser Poema-imagem. Com base nas discussões feitas a respeito do gênero e de suas características, formule seu Poema usando sua criatividade, pois poderá circular entre os demais colegas de sala, a fim de encaminhar as reflexões sobre o gênero.

Assim, além de termos revisado os textos dos alunos fazendo uso da correção, prioritariamente, textual-interativa, incentivamos os alunos, trabalhando com a necessidade de deixar o texto mais adequado à situação de interação verbal e social, para a realização da revisão e reescrita dos seus textos.

Escrita como processo

O processo de revisão e reescrita textual, em situação de ensino, está ligado às concepções de escrita. Portanto, é de extrema importância que nós, futuros professores, tenhamos conhecimento da relevância de cada um desses processos, para que possamos compreender o melhor caminho de revisão, a ser realizada no momento da correção que fazemos e, dessa forma, alcançarmos um satisfatório resultado na produção escrita dos alunos, levando-os ao desenvolvimento da escrita e de sua capacidade linguístico-discursiva.

Com relação à escrita, podemos destacar algumas práticas relacionadas às diversas concepções: escrita com foco na língua (KOCH; ELIAS, 2009), baseada em regras gramaticais, objetivando o uso e correção da variedade padrão da língua. Escrita vista como dom, realizada quando não existe nenhuma outra forma de estudo referente ao tema abordado para a produção escrita, ou seja, não se faz presente nenhuma base que sustente a produção, não se determina qualquer condição de produção. Dessa maneira, segundo Menegassi (2010, p.76), "[...] o autor do texto produz apenas a partir das informações internalizadas sobre o assunto, que é pressuposto como conhecido e divulgado pelos meios de comunicação, sem qualquer discussão sobre o tema."

Quando tratamos da escrita como consequência, encontramos nessa metodologia atividades de produção com a existência de uma atividade prévia, que serve mais



precisamente como um pretexto. De acordo com Sercundes (2004, p.78), "[...] esses pretextos seriam resultantes de uma leitura, uma pesquisa de campo, palestra, filme, passeio [...]". Enfim, meios a partir dos quais seriam feitas as produções. Por essa metodologia de escrita, pode existir ou não correções adequadas e posteriormente a reescrita.

Diferente dessas concepções, a escrita como trabalho assume a linguagem como construída pela interação entre os sujeitos, pois, segundo Fiad e Mayrink-Sabinson:

[...] na modalidade escrita da linguagem, essa construção envolve momentos diferentes, como o de planejamento de um texto, o da própria escrita do texto pelo próprio autor, o das modificações feitas no texto a partir dessa leitura. [...] a escrita é uma construção que se processa na interação e que a revisão é um momento que demonstra a vitalidade desse processo construtivo, pensamos a escrita como um trabalho e propomos o seu ensino como uma aprendizagem do trabalho de reescritas (FIAD; MAYRINK-SABINSON, 1991, p. 55).

Com isso, percebemos que o texto não é apenas o produto pronto e acabado, nem parte do nada, de apenas um tema para o aluno escrever. Nessa forma de escrita, as produções sempre têm a possibilidade de serem reescritas, já que a revisão e a reescrita são vistas como etapas processuais e recursivas do processo de escrita. Segundo Menegassi:

Nessa concepção, a escrita é considerada um processo contínuo de ensino e aprendizagem, em que há reais necessidades para o aluno escrever. [...] a escrita é um trabalho consciente, deliberado, planejado, repensado, por isso a denominação "trabalho" para essa concepção (MENEGASSI, 2010, p.78).

Desse modo, podemos ressaltar que o autor passa pelas etapas do processo, ou seja, para que a escrita como trabalho seja um "trabalho consciente, deliberado, planejado e repensado", defendemos a ideia de que o texto escrito deve passar pelas etapas de planejamento; execução do texto escrito; revisão e reescrita, pois, de acordo com Menegassi (2010, p.78), "[...] o professor auxilia como co-produtor do texto, orientando sempre a finalidade, o interlocutor e o gênero a ser produzido."

Nesse sentido, conforme propõe Ruiz (2010), apoiada em Serafini (1987) e com a ampliação de uma forma de correção, há diferentes tipos de intervenção que o professor pode fazer nas produções textuais dos alunos.

Desse modo, afirmamos que é frequente encontrarmos, nos textos dos alunos, a correção indicativa, pois os professores utilizam táticas próprias de indicação e, em geral, apenas indicam aquilo que consideram errado. Diante disso, essa correção é vista como tática de apontar o erro, o problema.

Sendo assim, pode dar continuidade ou não aos processos de revisão e reescrita, uma vez que o professor não altera o texto, apenas aponta ao aluno o erro e não o resolve, dando-o a oportunidade de buscar, revisar o que é necessário para a reescrita. Pensamos que algumas sinalizações no corpo do texto podem ajudar o aluno a refletir sobre sua produção e a entender que há algo a ser revisado, por isso partimos do pressuposto de que a correção indicativa, com o reforço de outras formas interventivas, pode contribuir com o processo de escrita, porque dá a possibilidade de o aluno revisar e reescrever, mas pode não contribuir, por não dar condições para que o produtor compreenda o que e como deve ser revisado, já que o professor apenas indica ao estudante os possíveis problemas.

Na correção resolutiva, o próprio professor reescreve, ou seja, como diz o nome, o professor resolve o problema do aluno.

Dessa forma, essa correção faz com que o próprio professor tome os erros do aluno e solucione-os, reformulando o texto, seja adicionando, substituindo, deslocando e/ou eliminando as partes que considera erradas. Assim, o aluno recebe o texto pronto para reescrever, ou seja, não precisa pensar sobre o que adequar. Pensamos que esse tipo de correção não deixa que o aluno revise o seu texto, uma vez que é o professor quem se assume como revisor e reescritor.

Além disso, a interferência dessa correção se dá no sentido de, muitas vezes, poder haver uma interrupção no processo de revisão, já que o professor apresenta uma resposta pronta, a solução para o que considera errado.

Segundo Ruiz (2010), a correção classificatória também é bastante encontrada nos textos dos alunos. Nessa correção, temos um professor que sugere as modificações, a partir de classificações do que é preciso ser revisado, para que o aluno corrija sozinho,



com isso, temos uma intervenção que dá oportunidades para o aluno buscar, pensar e revisar o seu texto, com encaminhamento sobre como fazer.

A partir dos diferentes tipos de correção e suas características, relacionando à revisão e reescrita a serem feitas pelo estudante, Ruiz amplia a proposta de Serafini (1987) e apresenta a correção textual-iterativa, a qual diz respeito a comentários mais longos daqueles à margem do texto, comentários que, segundo a autora (2010, p.47), "[...] têm duas funções básicas: falar acerca da tarefa de revisão pelo aluno, ou falar, metadiscursivamente, acerca da própria tarefa de correção pelo professor".

Acreditamos que tal correção é a forma de intervenção que mais contribui para os resultados positivos, tratando da revisão e reescrita, pois o texto do aluno não será apenas uma produção feita para ganhar um visto, será feito para desenvolver a capacidade linguístico-discursiva dos estudantes, por meio da produção textual, desenvolvendo suas habilidades de escrita, até mesmo porque utilizando o bilhete são proporcionadas ao aluno condições de revisar o que está inadequado, conforme a situação.

Dessa forma, o aluno não terá apenas indicações, resoluções ou classificações daquilo que o professor considera errado, mas terá orientações sobre as possibilidades de adequação, a fim de alcançar e atender às condições de produção de seu texto e, poderá ter, ainda, comentários positivos, que o incentive na produção escrita.

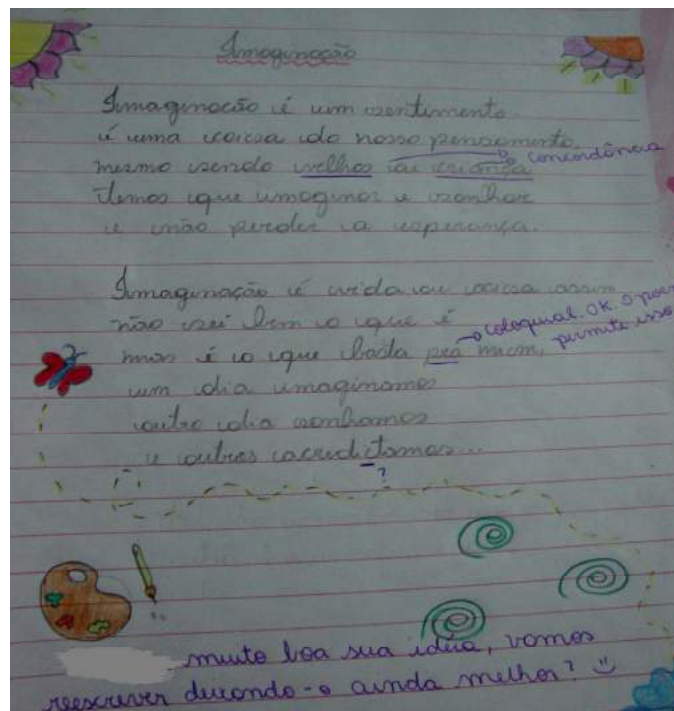
A partir das revisões realizadas nos textos dos alunos pela professora em formação é possível afirmarmos que os tipos de correção utilizados foram: a correção indicativa e a correção textual-iterativa e afirmamos que ambas encaminharam os textos dos alunos dando contribuições para o processo de revisão e reescrita dos estudantes.

Por fim, evidenciamos que as concepções de escrita, como também as etapas da escrita como trabalho e os tipos de correção, influenciam, diretamente, no processo de produção textual dos alunos, levando-os aos processos de revisão e reescrita. Dessa forma, na próxima seção, relacionamos esses aspectos às revisões e reescritas dos alunos.

As intervenções do professor e a revisão e reescrita dos alunos

Podemos perceber o uso de dois tipos de intervenções, tanto a correção indicativa conforme propõe Ruiz (2010), apoiada em Serafini (1987), quanto a textual-iterativa proposta por Ruiz (2010), por meio dos textos dos alunos A, B e C e suas respectivas reescritas.

Texto do Aluno A, versão com a correção:





Nesse texto do aluno A, percebemos a correção indicativa, pois a professora em formação foi grifando as partes do texto que elas consideraram que deveriam ser revistas, dando espaço para o aluno pensar naquelas partes, a fim de melhorá-las na versão reescrita. Além da correção indicativa, temos a correção textual-interativa ao encontrarmos comentários tanto no corpo do texto como ao final do texto e, podemos afirmar que, tais comentários incentivaram os alunos a repensarem o texto e refazerem pensando realmente em melhorá-los.

Percebemos que, na segunda versão, foi alterado questões linguísticas, especificamente. E, ao pensarmos no gênero em estudo, temos um Poema marcado pela voz emotiva e pelo discursivo no sentido confessional, nos fazendo notar certa perda do grau poético.

Vejamos a versão reescrita:

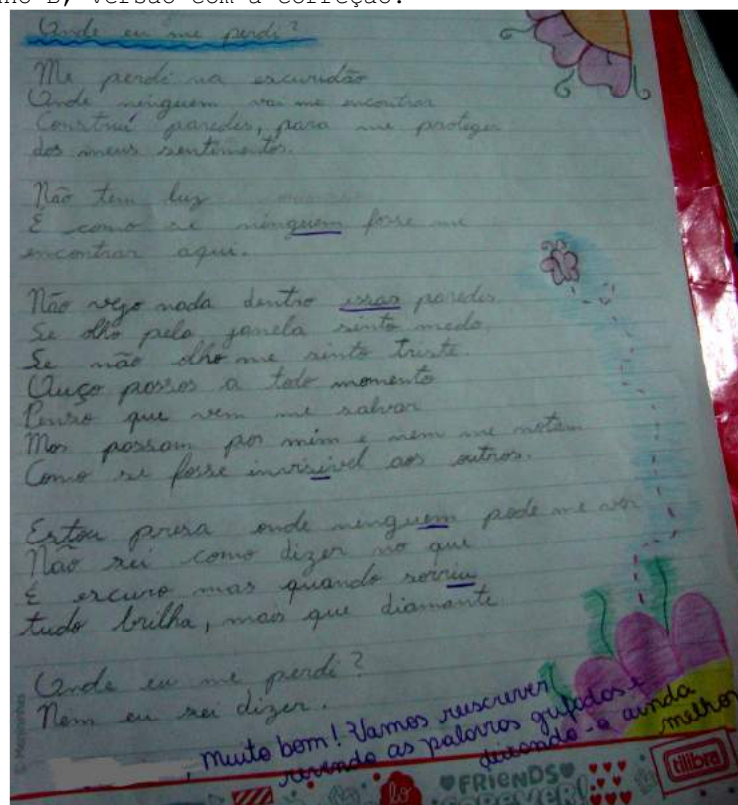
Texto do Aluno A, versão reescrita³:

" Imaginação

Imaginação é um sentimento
É uma coisa do nosso pensamento
Mesmo sendo velhos ou crianças
Temos que imaginar e sonhar

Imaginação é vida ou coisa assim
Não sei bem o que é
Mas é o que basta pra mim,
Um dia imaginamos
Outro dia sonhamos
E em outros acreditamos...".

Texto do Aluno B, versão com a correção:



³ Todas as reescritas foram transcritas exatamente como no original.



Nesse texto do Aluno B, percebemos o uso tanto da correção indicativa, pois está evidente que há partes destacadas, cuja finalidade é chamar a atenção do aluno quanto à necessidade de revisar tais partes, quanto da correção textual-interativa, pois percebemos o uso de um pequeno comentário sobre o texto do aluno, que faz com que reveja alguns pontos e pense em deixar o seu texto ainda melhor, mais adequado à situação de interação verbal social.

Ao pensarmos no gênero, notamos um avanço no nível de complexidade do texto do Aluno A para este texto do Aluno B, uma vez que, há a presença de figuras de linguagem e versos com presença de elementos poéticos como em: "Não vejo nada dentro das paredes". Vejamos a versão reescrita com as alterações feitas pelo aluno B.

Texto do Aluno B, versão reescrita:

"Onde eu me perdi?

Me perdi na escuridão
Onde ninguém vai me encontrar
Construí paredes para me proteger
Dos meus sentimentos.

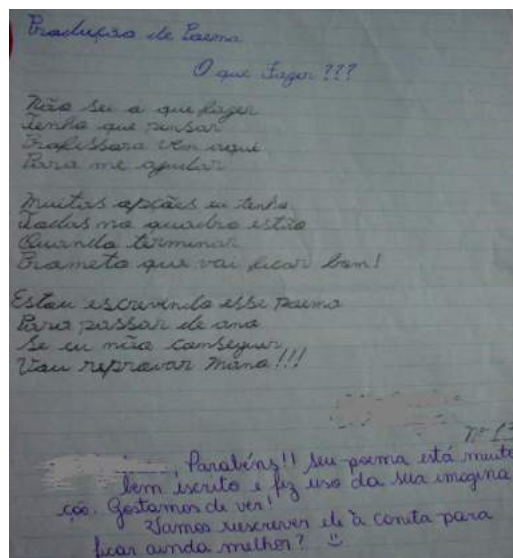
Não tem luz
É como se ninguém fosse me
encontrar aqui.

Não vejo nada dentro destas paredes
se olho pela janela sinto medo,
se não olho me sinto triste.
Ouço passos a todo momento
penso que vem me salvar
mas passam por mim e nem me notam,
Como se eu fosse invisível aos outros.

Estou presa onde ninguém pode me ver
Não sei como dizer no que
É escuro, mas quando sorrio
tudo brilha, mais que diamante.

Onde eu me perdi?
Nem eu sei dizer."

Texto do Aluno C, versão com a correção:





Nesse texto do Aluno C, podemos perceber, primordialmente, o uso da correção textual-interativa, em forma de um pequeno bilhete que, segundo Ruiz (2010, p.49), "[...] é por dois motivos que o faz: ou para elogiar o que foi feito pelo aluno (aprovando como foi feito o que foi feito), ou para cobrar o que não foi feito."

No que diz respeito ao gênero, temos neste Poema, a ironia como figura de linguagem predominante, além da musicalidade proveniente dos versos com 5, 6 e 7 sílabas como predomínio; uma linguagem que se aproxima da linguagem do *Rip-Rop* ao usar gírias como "Mano", como também, uma temática que surge no próprio processo da escrita. O eu-lírico é presente e o seu conflito encontra-se nos elementos do cotidiano, o que faz do Poema uma sátira dele mesmo -autor- e do trabalho escolar. Além disso, percebemos três interlocutores presentes como a professora ao dizer: "Professora vem aqui"; ele mesmo ao dizer: "Não sei o que fazer" e um terceiro: "Mano".

Dessa forma, vejamos a versão reescrita, que levou o aluno C olhar seu texto novamente e pensar no que poderia ficar ainda mais adequado.

Texto do Aluno C, versão reescrita:

"O que fazer???"

*Não sei o que fazer
Tenho que pensar
Professora vem aqui
Para me ajudar*

*Muitas opções eu tenho
Todas no quadro estão
Quando eu terminar
Prometo que vai ficar bom!*

*Estou escrevendo este Poema
Para passar de ano
Se eu não conseguir
Vou reprovar Mano!!!".*

Com base nas três produções textuais no gênero Poema, podemos perceber que a produção do Aluno C, mostrou-nos ser a mais complexa em grau de poeticidade, por contar com elementos característicos do Poema como figuras de linguagem, por exemplo. E no que diz respeito as correções realizadas pelos três estudantes e suas respectivas reescritas, podemos observar que, com a revisão realizada pela correção textual-interativa, os alunos desenvolveram uma visão do que pode fazer seu texto mais claro, mais objetivo e que atenda melhor à proposta. Para tanto, evidenciamos que, segundo Fiad e Mayrink-Sabinson:

[...] podemos constatar que as mudanças efetuadas, em sua grande maioria, apresentam duas características: em primeiro lugar, as mudanças são uma resposta a alguma observação feita pelo leitor (professor ou colega) ao texto ou parte dele, em segundo lugar, as mudanças efetuadas não são de natureza superficial (como, por exemplo, mudanças de ortografia, correções gramaticais), mas são mudanças que remetem geralmente a uma maior clareza e organização do texto ou a uma maior adequação ao tipo de texto exigido [...]. (FIAD; MAYRINK-SABINSON, 1991, p. 59).

Por fim, percebemos que a presença da escrita como trabalho mostra aos alunos a importância que tem o planejamento do texto para a realização de um trabalho consciente, deliberado e repensado, além do uso da correção textual-interativa, que leva o aluno a fazer modificações que visa tornar o texto mais adequado a determinadas situações de interação.

Considerações finais

Com este estudo, desenvolvemos nosso conhecimento teórico-metodológico que nos levou à reflexão sobre as práticas de produção de textos, especificamente no que se refere à correção, relacionada diretamente com os processos de revisão e de reescrita. Além disso, possibilitamos aos alunos participantes, na prática como professora em formação, o desenvolvimento de atividades de escrita entendida como trabalho.

Entendemos que é essencial termos o conhecimento de todo o processo de produção escrita, ou seja, nós, futuros professores de Língua Portuguesa, devemos estar cientes da



importância da revisão e da reescrita e, também, de como os variados tipos de correção desempenham papel fundamental no processo de produção textual, pensando no desenvolvimento das habilidades de escrita e da capacidade linguístico-discursiva dos alunos.

Assim, após todo o desenvolvimento dessa prática pedagógica, refletimos sobre todas as etapas e retornamos à teoria, aos objetivos, às atividades desenvolvidas, à prática como professora em formação e refletimos sobre as contribuições do Estágio Supervisionado de Língua Portuguesa.

Referências

- ANTUNES, I. **Aula de português: encontro & interação**. São Paulo: Parábola, 2003.
- ANTUNES, I. Avaliação da produção textual no ensino médio. In: BUNZEN, C.; MENDONÇA, M. (Orgs.). **Português no ensino médio e formação do professor**. São Paulo: Parábola Editorial, 2006. p. 163-180.
- _____. Avaliação da produção textual no ensino médio. In: BUNZEN, C.; MENDONÇA, M. (Orgs.). **Português no ensino médio e formação do professor**. São Paulo: Parábola Editorial, 2006. p. 163 - 180.
- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Int. e trad. Do russo Paulo Bezerra. Prefácio à edição francesa . 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. P.261-306.
- BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, M. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Tradução Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 12 ed. São Paulo: Hucitec, 2006.
- DORETTO, S. A.; BELOTTI, A. Concepções de linguagem e conceitos correlatos: a influência no trato da língua e da linguagem. In: **Revista Encontros de Vista**. 8. ed., 2011. p. 89 - 103.
- FIAD, R. S., MAYRINK-SABINSON, M. L. T. A escrita como trabalho. In: MARTINS, M. H. (Org.). **Questões de linguagem**. São Paulo: Contexto, 1991. p. 54-63.
- GARCEZ, L. H. do C. **A escrita e o outro: os modos de participação na construção do texto**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.
- GASPAROTTO, D. M.; MENEGASSI, R. J. Modos de participação do professor na revisão e reescrita textual no ensino médio. In: **2º Colóquio Internacional de Estudos Linguísticos e Literários, 5º Colóquio de Estudos Linguísticos e Literários**. 2012.
- GERALDI, J. W. **Portos de passagem**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- GERALDI, J. W. Da redação à produção de textos. In CHIAPPINI, L (coord. geral). In: **Aprender e ensinar com textos**. 6. ed. São Paulo: Cortez, 2004. p. 17-24.
- JESUS, C. A. de. Reescrevendo o texto: a higienização da escrita. In: CHIAPPINI, L. (coord. geral). In: **Aprender e ensinar com textos**. 6. Ed. São Paulo: Cortez, 2004. p. 99-117.
- KOCH, I. G. V.; ELIAS, V. M. **Ler e escrever: estratégias de produção textual**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2011. p. 31-36.
- MENEGASSI, R. O processo de produção textual. In: SANTOS, A. R. dos; GRECO, E. A.; GUIMARÃES, T. B. **A produção textual e o ensino**. Maringá: Eduem, 2010. (Formação de Professores em Letras - EAD; n. 6). p. 75-102.
- MOITA LOPES, L. P. da. **Oficina de linguística aplicada: a natureza social e educacional dos processos de ensino/aprendizagem de línguas**. Campinas: Mercado de Letras, 1996.
- RUIZ, E. D. **Como corrigir redações na escola: uma proposta textual-interativa**. 1. ed. 1. Reimp. São Paulo: Contexto, 2010. p. 33-57.
- SERCUNDES, M. M. I. Ensinando a escrever. In: CHIAPPINI, L. (Coord.). In: **Aprender e ensinar com textos**. 6. ed. São Paulo: Cortez, 2004. p. 75-97.



1º ENCONTRO NACIONAL
Diálogos literários
Um olhar para as poéticas contemporâneas

DO PO AO PÓS O POEMA SE CONSTRÓI, SE DESTRÓI, NO TIPO SE APRESENTA, NA BOCA LOUCA SE ORIENTA...

Configurações da identidade representadas pelas minorias



As funções do espaço nas literaturas africanas em língua portuguesa

Carlos da Silva (UNESPAR)

RESUMO: A presença da colonização portuguesa em África produziu transformações significativas no *modus vivendi* das literaturas de Angola, Cabo Verde, Moçambique e Guiné-Bissau, antes da independência, e mesmo após esse período, sendo perceptível a presença do espaço na atuação das personagens e de enredos, condicionando-os a situações determinadas pelo processo da colonização. Assim, em romances como *Chiquinho* (1986), do cabo-verdiano Baltasar Lopes, o tratamento dispensado ao espaço africano assume considerável importância enquanto elemento que desencadeia a perspectiva do insulamento das personagens, seus anseios e expectativas de sobrevivência. Em outro texto, *Terra sonâmbula* (2007), do moçambicano Mia Couto, romance fundado na guerra da libertação, o espaço funciona como agente que determina uma Moçambique como “terra que nunca dorme”, assombrada pelos fantasmas de um conflito armado que se estendeu de 1961 a 1974. As funções extraídas da relação entre personagens e os enredos nesses romances podem definir o grau de importância que o período colonial e suas consequências socioculturais impuseram às relações humanas. Bhabha (1998); Brandão (2013); Abdala Junior (2003); Laranjeira (1995) fundamentam a teoria das relações entre o espaço, enredo e personagens.

Palavras-chave: espaço; colonização; africanidade.

A existência das antigas colônias portuguesas em África pode ser definida como relação de subordinação ao modo de vida imposto pela Metrópole. Enquanto colonizador, interessado em seu próprio rendimento, as ações de Portugal concentraram-se na exploração simplista do espaço físico das colônias. Nesse sentido, a presença dos elementos essenciais da colonização portuguesa em África – o aparato colonial e seu complemento humano-administrativo – impôs à vida cotidiana e aos afazeres normais das colônias um caminho próprio a ser seguido, a procura pelos africanos de um modo de vida que não ignora a presença do espaço.

Para os propósitos deste artigo, entende-se a noção de espaço como a relação entre personagens e seu entorno, o conjunto de elementos físicos e humanos capazes de sustentar a formulação da narrativa. Assim, em narrativas como *Chiquinho* (1986), Baltasar Lopes utiliza o espaço cabo-verdiano como um elemento essencial no desenvolvimento da estrutura da obra, além de relacionar o comportamento das personagens subordinando-o ao contexto espacial em que foram formadas. A posição assumida por Baltasar Lopes, um dos responsáveis pelo nascimento da moderna literatura em Cabo Verde, deixa claro sua opção por pensar um romance cujas características assumem, de certa forma, semelhanças perceptíveis com a literatura produzida pelo Modernismo brasileiro, mais especificamente, a vertente nordestina, em que José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz e outros escritores desse período constituem “verdadeiros modelos” para os autores africanos de língua portuguesa, considerando-se a enorme identificação entre o espaço nordestino e o espaço africano: as mesmas necessidades de sobrevivência – a seca, a fome e o abandono – justificam essa proximidade intelectual e estética.

Em outra situação narrativa, *Terra sonâmbula* (2007), do moçambicano Mia Couto, é um romance em que a guerra civil serve de pano de fundo para o enredo, e o espaço funciona como agente que determina uma Moçambique como “terra que nunca dorme”, assombrada pelos fantasmas de um conflito armado que se estendeu por longos anos. A guerra da libertação – como os africanos a definem – foi sucedida por uma luta armada de natureza civil que destruiu Moçambique, mas que permitiu a Mia Couto formular uma obra



em que o sonho, a fantasia associada a uma realidade cruel garantem a dimensão profunda desse romance cujas características ultrapassam a simples presença das personagens e o enredo. As funções extraídas da relação entre personagens e os enredos nesses romances podem definir o grau de importância que o período colonial e suas consequências socioculturais impuseram às relações humanas.

A presença do espaço como recurso literário, especialmente nas literaturas africanas em língua portuguesa, nascidas durante o período colonial português, pode ser vista como consequência direta da relação entre as personagens, sua constituição e a formulação de um sentido para esses romances.

Na perspectiva da elaboração de diferentes sentidos atribuídos às personagens, em seu modo de atuação nas narrativas, a opção pelo espaço da colonização configura-se essencial, aceitando-se, de imediato, o alargamento das definições do espaço centradas, unicamente, como um lugar teórico nos estudos literários (GAMA-KALIL, 2010).

Nesse aspecto, estudar as literaturas africanas em língua portuguesa corresponde ao reconhecimento da existência de um macrosistema literário que se utiliza, não só da mesma língua – com as distinções locais peculiares a cada espaço de construção – sobretudo de temas capazes de aproximar as antigas colônias portuguesas em África e o Brasil, o que permite observar nos romances de Baltasar Lopes e de Mia Couto a presença significativa do espaço, enquanto agente identificado com a formulação de sentidos para os textos.

A escolha de dois romances publicados em diferentes épocas – *Chiquinho* (1947) e *Terra sonâmbula* (1992) – como referência a contextos distintos da criação literária, com essa abordagem será possível verificar se o espaço da colonização e o da pós-colonização portuguesa em África motivaram o desenvolvimento dos textos e, ainda, a opção temática direcionada para a atuação das personagens, como simulacros das condições humanas enfocadas nessas obras.

Espaço e contexto de significação

Para os propósitos deste artigo, o espaço aqui definido é o que estabelece relações de contiguidade, de proximidade intrínseca com personagens e com o próprio enredo, o que permitirá uma abordagem especificamente relacionada com o comportamento das personagens na construção dos enredos, como consequência do contexto espacial motivado pela presença do colonizador português em suas ex-colônias. Nesse aspecto, interessa saber de que modo os espaços da colonização e da pós-colonização interferem na formulação dos textos produzidos antes e depois da independência das antigas colônias africanas de língua portuguesa.

O período colonial a que se submeteram as antigas colônias portuguesas em África determinou o *modus operandi* na concepção do texto literário africano ao vislumbrar as condições locais como possibilidades temáticas e enquanto resistência à cultura e literatura provenientes do colonizador. Sem abandonar a procura por caminhos próprios da criação literária, será essa resistência o dado necessário à formulação de uma produção literária que marcará o distanciamento no modo de ver a realidade local no interior das antigas colônias africanas. Salvato Trigo (1986), reconhecendo a importância das futuras literaturas africanas em língua portuguesa, afirma:

Não avancemos, porém, sem referir, neste momento, que, antes mesmo da emergência das autênticas literaturas africanas de expressão portuguesa (cujo privilégio coube a São Tomé e Príncipe, se não com Marcelo Veiga, pelo menos com Francisco José Tenreiro), vão aparecer alguns textos particularmente significativos quer em Angola quer em Moçambique (para não falarmos do caso especialíssimo de Cabo Verde) que contrastam com essa literatura colonial apologética, concedendo ao colonizado o papel fundamental na saga da história da colonização branca da África (TRIGO, 1986, p. 49).

Nas observações de Salvato Trigo, antevendo o futuro das diferentes formas de manifestação das literaturas africanas em língua portuguesa, é possível perceber a presença do espaço na configuração do texto africano, de forma distintiva, em que a “emergência das autênticas literaturas africanas de expressão portuguesa” pode ser entendida como antecipação da presença de um espaço específico, como contraponto à imposição cultural e literária do colonizador. A menção especial a Cabo Verde justifica-se pela adoção dos escritores cabo-verdianos pela já consolidada literatura brasileira. Nesse aspecto, importa afirmar a importância da literatura brasileira do Modernismo –



particularmente o período dominado pelo romance nordestino – como mola propulsora de que necessitavam os africanos para o direcionamento de sua produção literária. Ou seja, a presença do colonizador e de seu aparato colonial – em toda sua forma de manifestar a opressão humana e as restrições a que se subordinavam os colonizados – constituem elementos justificáveis da procura pela aproximação estética, sobretudo de natureza humana. Visto desse modo, é possível entender porque Salvato Trigo (1986) aceita essa identificação como um dos motivos que levaram os escritores africanos – especialmente angolanos, cabo-verdianos e moçambicanos – a buscarem na literatura modernista brasileira um possível modelo a ser considerado, embora com as características peculiares de cada manifestação literária:

[...] o que importa assinalar é que as Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa passam pelo Brasil não por necessidade de imitação, mas por sentirem que ponderosas razões de ordem ético-estética e psicossocial aconselhavam a ir a essa terra multimoda, desenvolvida e fertilizada com muito sangue africano, à procura de pedaços de suas raízes para aí transplantadas (TRIGO, 1986, p. 51).

Essa identificação deve ser considerada em sua relação imediata com o contexto espacial da colônia, o *lôcus* que lhe dá sustentação, com o qual mantém estreita dependência de sentido, como afirma Bhabha (1998), ao reconhecer no sistema de significados culturais o lugar privilegiado que ocupa o enunciado:

A razão pela qual um texto ou sistema de significados culturais não pode ser auto-suficiente é que o ato de enunciação cultural – o *lugar do enunciado* – é atravessado pela *différance* da escrita. Isto tem menos a ver com o que os antropólogos poderiam descrever como atitudes variáveis diante de sistemas simbólicos no interior de diferentes culturas do que com a estrutura mesma da representação simbólica – não o conteúdo do símbolo ou de sua função social, mas a estrutura da simbolização. É essa diferença no processo da linguagem que é crucial para a produção do sentido e que, ao mesmo tempo, assegura que o sentido nunca é simplesmente mimético e transparente (BHABHA, 1998, p.65. Grifos do autor).

A estrutura da simbolização encontra em Bhabha (1998) ressonância quanto ao local de onde o discurso é emitido, o lugar do enunciado, que permite a formulação apropriada de um sentido para o texto, ou mais propriamente, que o sentido mantém estreita relação de dependência com o local onde se estrutura a simbolização, pois ela se apresenta em grau de significação ao permitir que o sujeito do discurso se manifeste em vontade e compreensão histórica. Entende-se, pois, que o discurso formulado no interior da colônia apresenta-se carregado de dupla significação: ao mesmo tempo em que é formulado, a partir de realidades não contingenciais, essa mesma situação espacial é condição avaliativa expressa pelo sujeito do discurso, ou de outra forma, “[...] observar também pode equivaler, bem mais genericamente, a configurar um campo de referências do qual o agente configurador se destaca – o que justifica que se enfatize, por exemplo, a autorreflexividade da voz poética.” (BRANDÃO, 2013, pp. 62-63). Essa condição autorreflexiva do sujeito do discurso indica sua posição diante dos elementos disponíveis para a elaboração do enunciado, o que representa o modo como esse sujeito avalia o espaço de onde o discurso é emitido. Em outras palavras, é o que Bhabha (1998) denomina de *estrutura da simbolização*, quando condiciona a atuação do sujeito no interior da colônia, sua maneira específica de manifestar a vontade, às coordenadas espaciais determinantes dessa vontade, estabelecendo as condições essenciais da reflexão e, ainda, da condição autorreflexiva do sujeito, em situações narrativas especificamente construídas por essa relação entre sujeito e espaço, ou como personagem que pensa e age em determinada situação comunicativa.

A relação do texto africano – particularmente o produzido em Cabo Verde, antes do processo de libertação das colônias – com a literatura brasileira modernista pode ser atestada por vários depoimentos à época da publicação do volume único da revista *Claridade* (1989), dos quais se destaca o de Manuel Lopes, um de seus fundadores:

Com relação ao grupo que fundou a revista *Claridade*, os estímulos imediatos foram [...] mais de perto e mais fortemente, o modernismo e o neo-realismo brasileiros, que foram a expressão definitiva da ‘nacionalização literária brasileira’ [...] estes últimos de forte radicação nacional, identificados com o meio físico e social, evocando o homem brasileiro e os problemas sociais do Brasil, mas sempre humanos e universais nos seus propósitos revolucionários.



Com respeito a essa aceitação do exemplo brasileiro entre os caboverdianos, usei em tempos o termo *ressonância* para melhor explicar a influência sofrida por alguns 'claridosos'. Trata-se, com efeito - acrescentei em artigo escrito há dez anos - de um encontro repercussivo de determinantes ráticos: os elementos formativos comuns provieram, em grande parte, de fontes quase idênticas. Mas não deixei de acrescentar que fatores mais importantes se sobrepõem terminantemente a esses 'apports' ráticos, ao parentesco histórico, e chega a ser truísmo afirmar que o ambiente físico é o modelador e caracterizador número um das sociedades humanas. O esforço exigido pela fidelidade aos hábitos originários cederá, decerto, ao peso gravitacional [sic] contrário do inconsciente, que é a defesa natural dos imperativos geográficos, econômicos e climáticos (LOPES, In: FERREIRA, 1989, p. xxx-xxxi. Grifos do autor).

A longa citação se justifica, particularmente, quando se entende que essa relação entre as literaturas tem base fundamental na relação sujeito-espaço, aqui entendido como *leitmotiv* da criação literária. Nesse aspecto, o texto literário produzido em Cabo Verde, ainda na época da colonização portuguesa, está diretamente relacionado ao condicionamento espacial e, ao mesmo tempo, de natureza estética, em sua confluência com a literatura brasileira do modernismo nordestino, como se pode observar pelas declarações de Baltasar Lopes, na citada revista *Claridade* (1989):

[...] Ora aconteceu que por aquelas alturas nos caíram nas mãos, fraternalmente juntas, em sistemas de empréstimos, alguns livros que consideramos essenciais 'pro doma nostra'. Na ficção, o José Lins do Rego de *O menino do engenho*, do Bangüê; o Jorge Amado do *Jubiabá* e *Mar morto*; o Amândio Fontes d'*Os corumbas*; o Marques Rebelo d'*O caso da mentira*, que conhecemos por Ribeiro Couto. Em poesia foi um alumbramento a 'Evocação do Recife', de Manuel Bandeira, que, salvo um ou outro pormenor, eu visualizava com as suas figuras dramáticas, na minha vila da Ribeira Brava (LOPES, In: FERREIRA, 1989, p. xxx. Grifos do autor).

De outra forma, ainda, a construção da identidade literária de Cabo Verde assume, primeiramente, o aspecto da absorção da realidade do país, em sua dimensão espacial e humana, a considerar-se que havia uma intenção deliberada dos idealizadores da *Claridade*, pois " [...] foi o estudo da realidade caboverdiana, com vista ao melhoramento econômico e social de nossa gente [...] É justamente essa intenção programática que constitui o elo de ligação com as gerações subseqüentes" (LOPES, In: FERREIRA, 1989, p. xxx).

Será essa perspectiva programática de um dos idealizadores de *Claridade* que irá produzir o primeiro romance modernista de Cabo Verde: *Chiquinho*, publicado em 1947, embora concluído desde 1940. Pires Laranjeira (1992), reconhecendo, também, a precária situação econômica e social das ilhas, relaciona o surgimento de *Claridade* a essas condições, condicionando as formulações temáticas da revista ao espaço específico que lhe dá sustentação:

O arquipélago crioulo de Cabo Verde era uma colônia em decadência acelerada, devido à seca e à péssima administração. [...] Assim se compreende que a *Claridade* seja como que o movimento romântico dos caboverdeanos, diferido no tempo mas de acordo com o espaço antropológico da insularidade (LARANJEIRA, 1992, p. 22).

Será essa perspectiva programática de um dos idealizadores de *Claridade* que irá produzir o primeiro romance modernista de Cabo Verde: *Chiquinho*, publicado em 1947, embora concluído desde 1940. O romance de Baltasar Lopes está organizado em três partes, indicando a trajetória da evolução da personagem Chiquinho, que empresta nome ao romance. Trata-se de obra de *iniciação* ou de *aprendizagem*, pois focaliza a trajetória da personagem Chiquinho em sua evolução da infância à idade adulta, passando por diversas dificuldades, em diferentes situações espaciais e temporais.

O romance está dividido em três partes: *Infância*, *S. Vicente* e *As-águas*, em que se percebe na primeira parte a forte presença do espaço físico como elemento desencadeador das lembranças da personagem Chiquinho e seu envolvimento sentimental com a terra onde nasceu. As lembranças da personagem central desencadeiam profundo retorno ao passado, numa perspectiva narrativo-semântica motivada pelo estado emotivo de Chiquinho. Essa *analepse* - ou *flash-back* - não constitui apenas recurso literário, mas configura-se como elemento essencial à compreensão e instauração de sentidos da narração, pois "isto significa que a sua análise [da analepse] deve transcender a pura descrição da sua configuração formal e orientar-se no sentido de atingir a contextura semântica da obra" (REIS; LOPES, 1987, p.



27). A relação emotiva de Chiquinho com sua terra já vem demonstrada na importância conferida ao microespaço da colônia, a valorização afetiva de suas origens:

Como quem ouve uma melodia muito triste, recordo a casinha em que nasci, no Caleijão. O destino fez-me conhecer casas bem maiores, casas onde parece que habita constantemente o tumulto, mas nenhuma eu trocava pela nossa morada coberta de telha francesa e emboçada de cal por fora, que meu avô construiu com dinheiro ganho de riba da água do mar. Mamãe velha lembrava sempre com orgulho a origem honrada da nossa casa. Pena que o meu avô tivesse morrido tão novo, sem gozar diretamente o produto do seu trabalho.

E lá toda a minha gente se fixou. Ela povoou-se das imagens que enchiam o nosso mundo. O nascimento dos meninos. O balanço da criação. O trabalho das hortas e a fadiga de mandar a comida para os trabalhadores. A partida de papai para a América. A ansiedade quando chegavam cartas. Os melhoramentos a pouco e pouco introduzidos com os dólares que recebíamos. Mamãe deslizava como uma sombra silenciosa no tráfego da casa. Mamãe velha não parava, indo de um lado para outro, como se nada pudesse fazer-se sem a sua fiscalização e os seus gritos. A minha avó só sabia querer a sua gente descompondo (LOPES, 1986, p. 6).

O processo da recordação de Chiquinho domina os anseios de conhecer a América, numa tentativa de retirar-se da ilha, em busca de melhores condições de vida. Nesse retrospecto emotivo-sentimental, o espaço da ilha transforma-se, em grau de desejo realizado, na sonhada América, como espaço da redenção não somente para a realização pessoal da personagem, como para a sobrevivência dos habitantes das ilhas:

A América ficava bem perto de mim. Meu coração de menino não a colocava mais longe do meu círculo de afeições que a Água do Canal ou o Antônio Gegê, onde eu ia brincar com a meninência e correr navios de purgueira e de cana de milho.

Quando era mais tamaninho, figurava a América uma ribeira muito bonita, cheia de hortas muito verdes. Na ribeira, papai trabalhava de agricultura. Lá tinha suas hortas. Hortas de cana e bananeira. Hortas de sequeiro, com milho e feijão. Os trabalhos eram os mesmos que na Fajã e nas baixadas. Só lhe faltava Pitra Marguida para o ajudar. Papai tinha as suas horas de ração de rega. Lá a água seria mais abundante, porque chovia mais e caíam trovoadas mais fortes, que rebentavam as nascentes. Papai fazia farinha. Com duas-as-águas, a mandioca estava pronta para a farinagem. Eu imaginava os trabalhos da rala, os tachos sobre o lume e as mulheres mexendo o rodo para evitar que a farinha se empedrasse. O trapiche na lavra. Os bois giravam, pachorrentamente, na roda da almanjarra, no terreiro do trapiche. Os rapazinhos tangedores cantando atrás dos bois:

_Vira, Pintor, dá-me milho, eu dou-te farelo...

Eu vivia longos momentos a nostalgia do aboio (LOPES, 1986, p. 11).

Nas relações da personagem central com sua ilha, o espaço proporciona-lhe a percepção da angustiante realidade socioeconômica em que se encontra Cabo Verde como um todo, motivada pela longa estiagem, pela ação do vento leste - características das condições climáticas do arquipélago - ou pelo abandono da metrópole, o que provoca a devastação física e humana de forma generalizada:

Era seca, nua, devastadora como nas crises mais terríveis de que rezava a crônica da minha ilha. Desaparecidas todas as esperanças, enganadas as promessas de chuva. De todas as ribeiras a notícia que vinha era a mesma. Não se colheria um grão de milho, e dos feijoeiros nem falar, que a lestada de Novembro crestara tudo.

[...]

Constantemente passava pela minha porta gente que fugia dos povoados de Norte-a-Baixo, em direção à vila. Era um cortejo lamentável de homens, mulheres, crianças. Os animais domésticos faziam também parte do êxodo para outras regiões mais habitadas. Nelas, ao menos havia a consolação de um olhar de cristão no meio do drama lancinante. Os meninos, com as barrigas inchadas sobre as pernas magras. E vinha tudo: o pote de barro, a cama de finca-pé, as esteiras. A vaquinha magra e as cabras do pé de porta não abandonavam os donos em tal provação. Os cachorros de língua de fora, farejando restos de osso para enganarem a fome. Muitas vezes, os animais miúdos eram transportados no ceirão dos burros ou em balaaios nas cabeças das mulheres. Homens e bichos não conheciam distâncias naquela irmanação perante o destino comum.[...] Ao longo dos caminhos, as canhotas [urubus] ficavam



pairando, à espera de momento oportuno para se abaterem sobre a carcaça dos animais que caíam, desistindo da viagem (LOPES, 1986, p. 155-156).

O longo trecho citado aproxima-se muito de duas obras modernistas da vertente nordestina: *O Quinze* (1930), de Rachel de Queiroz e *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos. Essa semelhança estética - buscada pelos cabo-verdianos quase como um programa de fundação de sua produção literária - aproxima a literatura cabo-verdiana do Modernismo brasileiro da vertente nordestina, em que o espaço consolida a abordagem temática para absorver as realidades brasileira e africana, tendo em Cabo Verde quase uma extensão do Nordeste brasileiro.

No final do romance, Chiquinho segue, de vapor, rumo à América, na tentativa de sobreviver, seguindo o caminho traçado por seu pai: "No dia seguinte, não havendo calma no Tarrafal, montaríamos o ilhéu do Boi. Depois abria-se o mar largo. Com rumo nor-noroeste, a proa era a América" (LOPES, 1986, p. 175).

Seguindo a trajetória do conflito armado depois de 1975, ano da independência de Moçambique - como de resto de todas as colônias portuguesas em África - Mia Couto propõe em *Terra sonâmbula* (2007) uma releitura crítica do pós-guerra, numa tentativa literária de reaproximar os restos de uma terra destrozada, ainda que, no limite, exista alguma esperança da reconstrução pela memória da narrativa.

O romance de Mia Couto é a história do menino Muidinga e do velho Tuahir, ambos andam por uma longa estrada deserta, fugindo da guerra civil de Moçambique. Nessa andança, encontram um machimbombo [ônibus] incendiado e nele, além de alguns corpos, alguns cadernos, são escritos de um menino chamado Kindzu que deseja ser um dos guerreiros místicos, nominados de *naparamas*, guerreiros que ninguém pode subjugar, e nem ver. É desses cadernos que nasce a estrutura da narrativa do romance de Mia Couto, como se o processo da narração não fosse mais que uma longa contação de histórias, a história da guerra civil de Moçambique, consequência da prolongada colonização portuguesa e da retirada abrupta da administração colonial.

A narrativa se desenvolve tendo como espaços principais a estrada e o ônibus incendiado, elementos pendulares que sustentam a fantasia, o sonho e as situações insólitas em *Terra sonâmbula*:

A estrada que agora se abre aos nossos olhos não se entrecruza com outra nenhuma. Está mais deitada que os séculos, suportando sozinha toda a distância. Pelas bermas apodrecem carros incendiados, restos de pilhagens. Na savana em volta, apenas os embondeiros contemplam o mundo a desflorir.

Um velho e um miúdo vão seguindo pela estrada. Andam bambolentos como se caminhar fosse seu único serviço desde que nasceram. Vão para lá de nenhuma parte, dando o vindo por não ido, à espera do adiante. Fogem da guerra, dessa guerra que contaminara toda a sua terra. Vão na ilusão de, mais além, haver um refúgio tranquilo. Avançam descalços, suas vestes têm a mesma cor do caminho. O velho se chama Tuahir. É magro, parece ter perdido toda a substância. O jovem se chama Muidinga (COUTO, 2007, p. 9-10).

Os cadernos de Kindzu, encontrados por Muidinga no *machimbombo*, são a porta de entrada para o universo quase fantástico das situações ali narradas. Kindzu pretende juntar-se aos *naparamas*, acreditando ser essa uma maneira de fugir em segurança da guerra civil, mas ao comunicar ao pai a decisão, este condena o filho, impondo-lhe uma maldição:

Qualquer que fosse minha escolha uma coisa era certa: eu tinha que sair dali, aquele mundo já me estava matando. A primeira vez que duvidei no assunto nem dormi. Meu pai me surgiu no sonho, perguntando:

- Queres sair da terra?

- Pai eu já não aguento aqui. Fecho os olhos e só vejo mortos, vejo a morte dos vivos, a morte dos mortos.

Se tu saíres terás que me ver a mim: hei-de-te perseguir, vais sofrer para sempre as minhas visões...

- Mas, pai...

- Nunca mais me chames de pai, a partir de agora serei teu inimigo.

Eu queria falar-lhe mas ele saiu-me do sonho. Acordei transpirado do lençol à cabeça. Eu estava aterrorizado com a ameaça do espírito de meu pai (COUTO, 1992, p. 29).

A manutenção de algumas tradições africanas - como a homenagem de Kindzu ao pai morto - não cumpridas, torna *Terra sonâmbula* como um lugar onde o questionamento das certezas da tradição cultural vem acompanhado do espaço original, agora transformado pela guerra civil, como se o conflito armado interferisse na estrutura do mito africano e,



portanto, também responsável pela existência da guerra e de suas consequências históricas. A transformação significativa do espaço moçambicano vem acompanhada das constantes cenas insólitas ao longo do romance, criadas a partir das leituras empreendidas por Muidinga nos cadernos encontrados no *machimbombo*. O ônibus queimado é um espaço privilegiado de sentido, como se, por ele, Mia Couto pretendesse estabelecer sua posição crítica quanto à fragmentada realidade de Moçambique. Assim, numa das saídas de Tuahir e Muidinga do ônibus, o menino e o velho caem numa armadilha preparada por Siqueleto, um buraco do qual não conseguiram sair:

Vão pisando caminhos saudosos do pé de gente. Tuahir segue à frente, abrindo trilhos por onde depois o rapaz avança. De repente, o mundo desaba, o chão desaparece. Tuahir e Muidinga se abismalham, tombados numa enormíssima cova. É um desses buracos onde a noite se esconde com o rabo de fora.

— Estamos onde, Tuahir?

— Nem fale. Deve ser morada do sapo gigante, o tal comedor de escuro.

Ficam sentados, se acostumando ao nada. Depois, seus olhos lusco-focaram: havia uma rede cobrindo as paredes do buraco. Nenhum de ambos tem dúvida: estão dentro de uma armadilha. Só restava esperar. Conversam para distrair os maus espíritos que sempre aproveitam o silêncio para engordar intenções (COUTO, 1992, p. 64).

Após algum tempo presos na armadilha, aparece a figura de Siqueleto que se apresenta, e inicia a contar sua história: os bandos mataram, assaltaram e queimaram a aldeia. Tudo foi ficando deserto, a família se foi e o chamou para segui-la, mas ele dizia: “— Eu sou como a árvore, morro só de mentira” (COUTO, 1992, p. 66). Para se livrarem da armadilha de Siqueleto, Tuahir fantasia uma história, fala de um mundo inexistente, que a terra de Moçambique voltaria a ser como antes, com as pessoas se visitando, e não mais existiria o medo; que ouviu falar de países onde não era necessário cavar a terra, bastaria “enterrar a enxada, bem direito no chão. Do cabo brotam árvores, plantas cheias de verde” (COUTO, 1992, p. 67). Aceitando a fantasia da narração de Tuahir como realidade, Siqueleto se deixa envolver pela astúcia do velho. Tuahir consegue esticar um dos braços, pega um pedaço de pau e começa a escrever no chão:

— Que desenhos são esses?, pergunta Siqueleto.

— É o teu nome, responde Tuahir.

— Esse é o meu nome?

O velho desdentado se levanta e roda em volta da palavra. Está arregalado. Ajoelha-se, limpa em volta dos rabiscos. Ficou ali por tempos, gatinhoso, sorrindo para o chão com sua boca desprovida de brancos. Depois, com voz descolorida trauteia uma canção. Parece rezar. Com aquela cantoria Muidinga acaba por adormecer. Não faz ideia quanto tempo dorme. Porque desperta em sobressalto: o brilho de uma lâmina relampeja frente a seus olhos. O velho Siqueleto armanaja uma faca.

— Andam comigo!

Solta Tuahir e Muidinga das redes. São conduzidos pelo mato, para lá do longe. Então, frente a uma grande árvore, Siqueleto ordena algo que o jovem não entende.

— Está a mandar que escrevas o nome dele.

Passa-lhe o punhal. No tronco Muidinga grava letra por letra o nome do velho. Ele queria aquela árvore para parteira de outros Siqueletos, em fecundação de si. Embevecido, o velho passava os dedos pela casca da árvore. E ele diz:

— Agora podem-se ir embora. A aldeia vai continuar, já meu nome está no sangue da árvore.

Então ele mete o dedo no ouvido, vai enfiando mais e mais fundo até que sentem o surdo som de qualquer coisa se estourando. O velho tira o dedo e um jorro de sangue repuxa da orelha. Ele se vai definhando, até se tornar do tamanho de uma semente (COUTO, 1992, p. 69).

A presença do insólito, envolvendo a figura estranha de Siqueleto, sua maneira nada convencional de indicar a morte e o renascimento, está na base da continuidade da existência de Moçambique como terra em que será possível a convivência das gentes, porém não sem nenhum sacrifício, não sem alguma transformação, como se pode ver nas palavras finais de *Kindzu*, ao longo da estrada, e ao deixar cair os cadernos percebe que “as folhas se espalham pela estrada. Então, as letras, uma por uma, se vão convertendo em grãos de areia e, aos poucos, todos meus escritos se vão transformando em páginas de terra” (COUTO, 1992, p. 204).



Essa transformação final marca o retorno à (re)construção de uma nova nação, de Moçambique como lugar de paz e do reencontro de sua gente.

Assim, através da literatura, Mia Couto mostra sua visão crítica dos processos de colonização e da pós-colonização portuguesa, utilizando o macroespaço da colônia como *leitmotiv* capaz de sustentar os diferentes sentidos de *Terra sonâmbula* (2007).

Considerações finais

O tratamento conferido ao espaço em *Chiquinho* (1986), romance publicado em 1947, portanto anterior à *guerra da libertação*, mostra como Baltasar Lopes estava empenhado na exploração de temas capazes de retratar a realidade social e humana de Cabo Verde. O espaço figura como um dos elementos interessados da narrativa, associando situações da experiência pessoal de Chiquinho, sua trajetória como sujeito envolvido nas condições socioeconômicas do Arquipélago, como testemunha da tragédia humana de Cabo Verde – o abandono da metrópole, as mortes pela fome, as secas sucessivas – além das investidas sentimentais e as frustrações com Nuninha, paixão que nunca se realiza.

O romance de Baltasar Lopes enfatiza a aproximação com a literatura modernista brasileira produzida no Nordeste, pelo viés da semelhança espacial e estética com Cabo Verde.

De outro modo, em *Terra sonâmbula* (2007), Mia Couto procede a uma apresentação estética do espaço de Moçambique pós-colonial, enfatizando a devastação das estruturas socioeconômicas e, por que não dizer, também humanas, em que o mítico e o insólito se apresentam como possíveis transformações de situações insustentáveis dos aspectos humanos, sociais e políticos.

Como propósito de aproximação dos dois romances, os finais das narrativas assemelham-se pela atuação das personagens Chiquinho e Tuahir: em ambos, a saída para a vida ou para a morte encontra-se no mar, mas sempre como possível recomeço.

Referências

BHABHA, Homi. K. **O local da cultura**. Trad. Myriam Ávila e outros. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BRANDÃO, Luís Alberto. **Teorias do espaço literário**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Editora FAPEMIG, 2013.

COUTO, Mia. **Terra sonâmbula**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

FERREIRA, Manuel. (Organização, coordenação, direção) **Claridade**. 2. ed. Praia: Instituto Caboverdiano do Livro, 1989.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. **O lugar teórico do espaço ficcional nos estudos literários**. In: Revista da Anpoll, v.1, n.28.(2010). P.213-235. Disponível em <<https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/viewFi/166/179>>. Acesso em 28 novembro 2016.

LARANJEIRA, Pires. **De letra em riste - Identidade, autonomia e outras questões nas literaturas de Angola, Cabo Verde, Moçambique e S.Tomé e Príncipe**. Porto: Afrontamento, 1992.

LOPES, Baltasar. **Chiquinho**. São Paulo: Ática, 1986.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de narratologia**. Coimbra: Almedina, 1987.

TRIGO, Salvato. **Ensaio de literatura comparada - afro-luso-brasileira**. Lisboa: Vega, 1986.



Impessoalidade e êxtase: uma leitura de *Bliss*, de Katherine Mansfield

Ana Carla da Silva Lima (UNESPAR)
Orientador: Willian André (UNESPAR)

RESUMO: A escritora neozelandesa Katherine Mansfield possui uma profícua produção de contos, que no geral, abordam temas considerados universais, como a morte, o amor e as relações familiares, retratados por meio de uma escrita singular e sensível. Contudo, o conto sob análise: “Bliss”, desvela o desconforto com a posição ocupada pela mulher na sociedade patriarcal inglesa, antecipando, denunciando e criticando tal configuração de identidade, além de, ao mesmo tempo, atentar-se para a existência da libido feminina. Portanto, este trabalho tem por objetivo realizar uma análise interpretativa do conto “Bliss”, escrito entre os anos de 1917 e 1918, de Katherine Mansfield, pautado nos escritos de Virginia Woolf sobre mulheres e ficção, que compõem o livro *Um teto todo seu*, publicado em 1929, estabelecendo relações com a fortuna crítica da contista, como Nathan (1988) e Cesar (1988), bem como desencadear reflexões acerca da posição da mulher na literatura expostas a partir do conto e que entram em consonância com os debates que a crítica feminista propõe doravante.
Palavras-chave: Literatura de autoria feminina, Katherine Mansfield, Bliss.

Este trabalho tem por objetivo realizar uma análise interpretativa do conto “Bliss”, de Katherine Mansfield, pautada nos escritos de Virginia Woolf sobre mulheres e ficção, que compõem *Um teto todo seu*, publicado em 1929, e estabelecendo relações com a fortuna crítica da contista, como Nathan (1988) e Cesar (1988). Pretende ainda desencadear reflexões acerca da posição da mulher na literatura expostas a partir do conto e que entram em consonância com os debates que a crítica feminista propõe a partir da década de 50.

O conto “Bliss” foi escrito entre os anos de 1917 e 1918. Mansfield já estava doente, e se refugiou na França do rigoroso inverno inglês. Nesse período, a autora só se comunicava com seu marido por meio de cartas, visto que ele ocupava uma posição de comandante no Ministério da Guerra em Garsington, na Inglaterra. Sua viagem para a França se deu de maneira turva devido à Primeira Guerra Mundial, apesar de seu estado de saúde já bastante debilitado, como consta em seus diários. A autora partiu só, no entanto, a tuberculose lhe fez de vítima, e em 1923, com apenas 34 anos, Katherine Mansfield morreu.

A temática de “Bliss” desvela o desconforto com a posição ocupada pela mulher na sociedade patriarcal inglesa, denunciando e criticando essa situação, além de atentar para o fato de a mulher possuir uma libido, retratando também, partindo da protagonista, a sugestão de uma possível homossexualidade.

O contexto de composição do conto é, acima de tudo, solitário e poético. Estando distante de seu marido, família e de seus amigos, Katherine possuía um teto todo seu, de onde poderia extrair toda a sua criatividade.

Em suma, o conto retrata episódios do êxtase absoluto e sem explicações que infiltra no cotidiano da vida de Bertha Young, a arrumação de sua casa e seus elementos, a relação com sua filha, e consequentemente seus atritos com a babá. Bertha e seu marido Harry recebem em sua casa alguns amigos para um jantar: o casal Knight, Eddie Warren, e Pearl Fulton. A sensação de êxtase é refletida na imagem da árvore/pereira, e dilatada conforme a aproximação da protagonista com Pearl Fulton. Em conversa com seu marido Harry, ele expõe a Bertha sua péssima impressão a respeito de Miss Fulton, e seu desgosto com a presença dela, o que virá a se tornar uma tentativa de desviar as atenções de sua esposa a relação extraconjugal dos dois.



A narrativa se inicia a partir de uma descrição da protagonista, projetando seu nome, temperamento e idade:

Apesar dos seus trinta anos, Bertha Young ainda tinha desses momentos em que ela queria correr em vez de caminhar, ensaiar passos de dança subindo e descendo a calçada, sair rolando um aro pela rua, jogar qualquer coisa para o alto e agarrar outra vez em pleno ar, ou apenas ficar quieta e simplesmente rir - rir - à toa (MANSFIELD, 1988, p. 310).

É válido ressaltar também a questão onomástica da personagem principal, "Bertha Young". Young seria "jovem" em português, o que pode metaforizar seu estado de espírito, mesmo que presa externamente. Desse modo, caracteriza-se enquanto ironia - das mais tristes e reais - também. No excerto, antecipa-se ainda os primeiros sintomas do êxtase que, sem explicações, exerce influência sobre ela naquele dia, justamente o dia em que Bertha oferece um jantar a alguns de seus amigos. Bertha se sente "invadida por uma sensação de êxtase - absoluto êxtase!" (p. 310). Tal afirmação aparece com o intuito de justificar seus risos, a emoção é descrita como natural e comum, a ponto de qualquer pessoa poder senti-la, visível no seguinte trecho: "como se você tivesse de repente engolido o sol de fim de tarde e ele queimasse dentro do seu peito, irradiando centelhas para cada partícula, para cada extremidade do seu corpo" (p. 320). O trecho também aponta para um apelo aos sentidos e movimentos do corpo, sendo, portanto, sensorial e sinestésico, como se aquele sentimento não lhe coubesse mais no corpo. Contrapondo com o ambiente exterior, o êxtase se apresenta como um elemento que desencadeou a liberdade de Bertha, perceptível no trecho:

Estava escuro e um tanto frio na sala de jantar. Mesmo assim Bertha tirou fora o casaco: impossível suportá-lo apertado contra o corpo mais um minuto que fosse; e o ar frio bateu nos seus braços. Mas no seu peito ainda havia aquela ardência - aquela irradiação de centelhas que queimavam. (MANSFIELD, 1988, p. 310).

No decorrer da narrativa, torna-se mais clara a percepção de Bertha ao considerar o sentimento de êxtase, pois o jardim nunca esteve tão bonito, a vida nunca esteve tão perfeita. Elencando pontos positivos de sua vida, Bertha os descreve, como o fato de ser a mãe de um bebê maravilhoso, ter um marido bem-sucedido, uma casa bonita e amigos elegantes e cultos. Seu estado de espírito se torna mais latente conforme ela descreve, ao mesmo tempo que transmite. Uma beleza sensual dos objetos. Esse ponto reforça-se a partir da descrição e preocupação com as frutas, suas formas, suas combinações com as cores e o jogo de luz também, que propõem uma composição alinhada com seu sentimento de plenitude, como é possível depreender deste trecho:

Havia tangerinas e maçãs tocadas por manchas avermelhadas, havia peras amarelas lisas como seda, uvas brancas cobertas por uma floração prateada, e um cacho repleto de uvas vermelhas, comprado essencialmente para combinar com os tons do novo tapete da sala (MANSFIELD, 1988, p. 311).

Em seguida, Bertha abraça com paixão e fervor as almofadas do salão, e logo depois entra em êxtase novamente ao observar a pereira no seu jardim: "uma árvore alta e esguia, em flor, luxuriantemente em flor, perfeita, como se apaziguada contra o céu de jade. Bertha não podia deixar de notar, mesmo à distância, que não havia na árvore nem um broto por abrir, nem uma pétala esmaecida" (p. 314). A pereira indica uma metáfora da sua própria vida, e não por coincidência ela estava vestida naquela noite de jantar e visitas especiais, "um vestido branco, um colar de contas de jade, sapatos verdes e meias de seda" (p. 314). A árvore representa o símbolo fálico. As flores, todas abertas, podem significar, metaforicamente, a sexualidade de Bertha, que desabrocha nesse dia. É possível que insinue também que Bertha é a própria árvore, o que se faz perceptível no seguinte trecho: "as pregas do vestido farfalharam suavemente entrando no vestibulo" (p. 314). Todavia, ao apreciar a visão da árvore, Bertha percebe que "um gato cinzento, arrastando-se pelo chão, atravessou furtivamente o gramado, seguido por um gato preto, como se fosse a sua sombra. A passagem dos dois gatos, tão precisa e rápida, provocou em Bertha um estranho arrepio" (p. 314). No decorrer da narrativa, esse mau presságio virá a se confirmar.

Nathan (1988, p. 73, tradução nossa) afirmou que o conto "Bliss" é "mais uma das histórias de Katherine Mansfield iluminada por uma epifania". A contista nos permite perceber o processo de transcendência e conexões pelas quais a personagem passa, até o fim da narrativa. Ao longo do dia, Bertha esteve conectada à casa, ao marido, à sua filha



e a si mesma. O espelho lhe revelou “uma mulher radiante com lábios que sorriam, que tremiam, e olhos grandes, escuros, e um ar de escuta, de expectativa de que alguma coisa... divina acontecesse” (p. 311). Sua conexão também se estende à natureza, por meio da pereira. Durante o jantar, a sensação de Bertha é de plenitude, pois seus convidados estavam bem vestidos, e a cozinheira preparou um ótimo jantar.

Seus convidados eram os Norman Knights, Eddie Warren e Pearl Fulton. Os primeiros foram caracterizados como um “casal sólido - ele ia abrir um teatro, ela era entusiasmada por decoração de interiores” (p. 312). Eddie Warren foi construído como um homem magro, pálido e bastante aflito, que era escritor e dramaturgo.

Sua conexão com Pearl Fulton é a mais destacada, visto que a protagonista se sente atraída pela recente amiga. Quando a recebe, o contato com o braço quente de Pearl lhe provoca sentimentos, como é perceptível neste excerto: “O que é que havia no contato com aquele braço que aticava - incendiava - o fogo do êxtase que Bertha não sabia como exprimir - e o que fazer daquilo?” (p. 317). No decorrer do jantar, Pearl se caracteriza como distante e enigmática, e só depois é que ela dá o “sinal” para Bertha, que aguardou pacientemente em seu exterior. Convidou-a para ver o jardim, e as duas mulheres se permitiram estar ali, uma ao lado da outra, apreciando a árvore em flor.

Prosseguindo com a narrativa, Bertha percebe que com a ida de seus convidados, ela e seu marido ficarão “sozinhos, juntos, no quarto escuro, na cama quente...” (p. 320), e que pela primeira vez ela deseja seu marido. Desse modo, pode-se interpretar que, naquele dia, Bertha deseja Pearl e Harry em uma mesma intensidade. A partir deste aspecto ressaltado, Mansfield sugere algumas questões da temática da homossexualidade feminina, que viria a ser assunto da crítica literária décadas mais tarde, e ocuparia a cena da escrita de caráter ficcional.

Todavia, surge um acontecimento que provoca instabilidade e perturbação, trazendo Bertha à realidade. Após o desejo intenso pelo marido que a acomete, enquanto seus convidados estão indo embora, ela vê Harry próximo de Pearl, e lê os lábios dele dizendo “Eu te adoro” (p. 322), e depois um sussurro: “Amanhã” (p. 322), e Pearl responde com os olhos: “Sim” (p. 322). Com esse (des)enlace trágico, a intuição profética de Bertha se cumpre: “partiu, Eddie atrás, como o gato negro seguindo o gato cinzento” (p. 322). Em seguida do contato íntimo que teve com Harry, Pearl se aproxima de Bertha e diz: “Que linda sua árvore!” (p. 322). Tais palavras ficam impregnadas na mente da protagonista: “Sua árvore linda - linda - linda” (p. 322). Bertha estava atordoada, e questiona a si mesma: “E agora, o que vai acontecer?” (p. 322), observando a pereira, que estava tão bela quanto antes: “Mas a árvore continuava tão bela e florida e imóvel como sempre” (p. 322). Dessa maneira, o conto termina de forma inconclusiva, carregado de reticências.

O símbolo principal de “Bliss” é a pereira. A primeira aparição da árvore indica uma referência a um componente do paraíso particular de Bertha. Além disso, no momento de contemplação da pereira, Bertha e Pearl, sob o luar, correspondem ao extremo do tom erótico de “Bliss”. É possível, portanto, afirmar que o homoerotismo suscitado na protagonista a leva a ter aquela pereira como símbolo do seu objeto de desejo, Pearl, cujas primeiras letras formam em inglês *pear*, que significa pêra.

A partir desse conto é possível perceber que Mansfield antecipa algumas das principais questões da pós-modernidade, que vieram em foco 50 anos depois da publicação do conto, como a impossibilidade de se fixar papéis imutáveis para seres humanos, e as questões sobre a posição feminina e a homossexualidade, que somente mais tarde tomariam postos para a discussão da crítica literária.

Virginia Woolf, em *Um teto todo seu*, apontou as incoerências da situação da mulher inglesa, enquanto condição e posição, pois o acesso à educação e ao mercado de trabalho eram e ainda são poucos.

A mulher estaria confinada ao mundo doméstico, e ao dever de procriar que a sociedade lhe impõe, visto que até mesmo o acesso às bibliotecas em meados do século XX - época de composição de Mansfield e Woolf - lhes era negado, como fica evidente no seguinte excerto: “só se admitiam damas na biblioteca se acompanhadas por um estudante da universidade ou munidas de uma carta de apresentação” (WOOLF, 1929, p. 17).

Era quase impossível que as mulheres conseguissem aprimorar suas vocações artísticas, e conseguir se afirmar enquanto sujeito de sua própria história, pois necessitavam da avaliação e aprovação patriarcal e institucional, ambas intrínsecas. Em harmonia com os escritos de Woolf, Mansfield retrata em “Bliss”, por meio de Bertha, a imposição de um destino à mulher, durante séculos de opressão, seu cotidiano envolto pelas paredes de sua casa, mas que estava prestes a dar voz a si mesma, até ser reprimida novamente ou passada para trás. Esse é o principal interesse da crítica feminista, qual seja, debater a posição de prestígio e autoridade dos homens, em relação às mulheres, e



questionar a identidade feminina que foi construída, por séculos, em discursos de outrem, embasados nas concepções patriarcalistas, seus mitos e estereótipos acerca das mulheres.

Destarte, Mansfield descreveu uma mulher que foi vítima de um sistema imbuído do patriarcalismo, que se encontra despreparada para enfrentar problemas e não sabe como reagir diante de seus próprios conflitos internos. Bertha tem 30 anos, mas ainda é "Young", é construída como ineficiente, pois encontra dificuldades até para cuidar de sua filha, e se vê sujeita às ordens da babá, como nos trechos em que gostaria de saber como seu bebê havia puxado a orelha de um cachorro no parque, desejando questionar a babá, "mas não ousava, e ficou ali, olhando" (p. 311). Após isso, Bertha ainda foi repreendida por expressar-se com vontade de alimentar a própria filha. Em outro momento, ela se mostra incapaz de quebrar as regras costumeiras do matrimônio, as quais estavam em vigência em sua relação com Harry, pois deixou de dizer a ele como se sentia, reprimendo seu desejo novamente:

O que é que ela tinha a dizer? Nada. Ela não tinha nada a dizer. Ela só queria um contato com ele por um momento. Ela não podia exclamar como louca, "Não foi um dia divino!?" "Que foi?" martelou a vizinha do outro lado. "Nada. Entendo." e Bertha desligou considerando que a civilização era muito mais que meramente idiota. (MANSFIELD, 1988, p. 313).

O comportamento de Bertha desvela alguém que estava vivendo e se comportando seguindo normas preestabelecidas, isto é, as normas da sociedade machista. O conto revela que a rotina de Bertha estava ligada ao desempenho de suas tarefas como mãe, dona de casa e esposa, para as quais, segundo as concepções patriarcalistas, as mulheres teriam um dom natural. Conquanto, é possível depreender de "Bliss" a recusa de Bertha a esses papéis sociais que lhe foram impostos.

Ana Cristina Cesar, em suas notas de tradução, escrita no ano de 1978 e publicada postumamente, frisa a especificidade da técnica da narrativa de Mansfield, no que concerne às mudanças de tom, que ora tende para o prosaico e ora para o poético, quando a narradora nos revela a ironia (CESAR, 1988, p. 326). O tom irônico que constitui o conto não é casual, visto que nos dá acesso ao inconsciente de Bertha.

A personagem foi descrita como uma típica mulher burguesa. Bertha tem, segundo a sociedade da época, "tudo": "não havia que se preocupar com dinheiro" (p. 314), pois "a casa e o jardim eram absolutamente satisfatórios" (p. 314). Dessa maneira, não deveria ter motivos para a sua insatisfação, e Bertha deveria se sentir realizada em seu suposto papel gratificante de esposa e mãe, reafirmando sua felicidade com pequenas coisas. Desse modo, o tom irônico de Katherine Mansfield é muito sutil e sensível, pois o desenrolar da narrativa sugere que Bertha não tem uma vida tão satisfatória assim, vive confortavelmente e esse é o limite imposto à sua felicidade. As repetições enfáticas do quanto feliz Bertha se sente em sua situação de vida atual indiciam que ela esconde seus verdadeiros sentimentos de si mesma. O que acontece ao seu redor, suas relações com outras pessoas, apenas preenchem momentaneamente os vazios existenciais, de um destino previamente traçado por outrem. Além do mais, o princípio de não se entender, e de não saber lidar consigo mesma, pode ser explicado pelo indicativo de que Bertha vive para os outros, marido, filha e amigos.

O descontentamento efetivo da protagonista pode ser percebido logo no começo da narrativa, quando questiona: "Para que então ter um corpo se é preciso mantê-lo trancado num estojo, como um violino muito raro?" (p. 310). Em termos metafóricos, Bertha seria o instrumento musical que nunca fora tocado, e que se mantém preso em um estojo. Sendo assim, expressar seus sentimentos estava fora das suas opções plausíveis, muito menos expressar sua sexualidade que estava anulada até então. Depois de desejar seu marido, Bertha se aproxima do piano e exclama em voz alta: "Que pena que ninguém toca!" (p. 321). Nesse ponto, ela seria o instrumento musical que tanto deseja o "toque" de seu marido. Entretanto, Harry é construído como indiferente e esnobe aos sentimentos de sua esposa. A harmonia que Bertha quer é a satisfação de seu êxtase sexual, o que nunca ocorreu.

Posto que Bertha estava ciente da dubiedade de seu marido, ela o descreve como sagaz, astuto, "um bom provedor". É intrigante o modo como a protagonista sente verdadeira admiração por Harry, ao contrário de si mesma, visto que é descrita como inocente, frágil e despreparada, não sabendo lidar ou reagir com situações que lhe fujam de sua rotina. Quando descobre a traição do marido, desvela-se uma mulher que não possui iniciativa, já que se coloca de forma passiva diante do acontecido, ao se questionar: "E agora, o que vai acontecer?". Provavelmente não estava preocupada por perder o marido para outra mulher, e sim por ter que viver essa situação inusitada para uma pessoa com a vida estável, e aparentemente equilibrada.



Ela prefere definir-se por olhares e conceitos do outro, ao invés de encarar a si mesma, pois “mal ousava se olhar no espelho gelado” (p. 310). Quando o faz, enxerga apenas superficialidade, base de tudo em que supostamente acredita e vive sobre. Considerando que o conto acaba de forma inconclusiva, não se pode confirmar o que a protagonista fez/fará diante da situação em que se encontra, mas retomando a última visão da pereira, que “continuava tão bela e florida e imóvel como sempre” (p. 322), pode-se interpretar como uma fonte de inspiração para a protagonista, que pode ser capaz de lhe dar vitalidade para batalhar por uma vida nova.

A realidade escancarada e a tomada de consciência talvez sejam capazes de mover na personagem o desejo de se “quebrar os grilhões de sua tormenta” (MANSFIELD, 1996, p. 31), do mundo fútil e falso em que está inserida, e que a priva de expressar seus sentimentos, obrigando-a a viver a impessoalidade de ser o que lhe foi imposto.

O que fica perceptível no decorrer da narrativa é a tentativa de Bertha de extrair de si, ou a partir de si, mesmo que seja seu próprio reflexo em um símbolo metafórico como a árvore, mais especificamente a pereira, para enfim se libertar das imposições alheias, e pensar como protagonista de sua história. Ainda que o final do conto deixe lacunas das consequências que a descoberta da traição terá sobre Bertha, tal lacuna pode ser aproveitada para se pensar em libertações da personagem, pois ainda segundo Virginia Woolf, “a maior de todas as libertações é a liberdade de pensar nas coisas em si” (WOOLF, 1929, p. 59).

Em vista disso, por meio de “Bliss”, Katherine Mansfield antecipou o pensamento libertador feminista de Virginia Woolf, explicitado em *Um teto todo seu*, e ressaltou o que viria a ser anunciado mais de duas décadas depois. “Bliss” é um conto que permite leituras livres de preconceito, visto que intensifica o direito e a oportunidade que a mulher deve ter para buscar sua libertação, não importa do que seja.

Referências

CESAR, Ana Cristina. **O Conto “Bliss” Anotado**. In: Escritos da Inglaterra. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 10-92.

MANSFIELD, Katherine. **Diário e Cartas: Katherine Mansfield**. Trad. de Julieta Cupertino. Rio de Janeiro: Revan, 1996.

_____, K. Bliss. In: CESAR, Ana Cristina. **Crítica e Tradução**. São Paulo: Brasiliense, 1998, pp. 310-322.

NATHAN, Rhoda. **Katherine Mansfield**. New York: Continuum, 1988.

WOOLF, Virginia. **Um Teto Todo Seu**. Trad. Bia Nunes de Sousa, Glauco Mattoso. 1. ed. São Paulo: Tordesilhas, 2014.



Representatividade do negro e a miscigenação na Literatura Brasileira: reflexões em duas obras pós-abolição

Djeine Daniel (UEM)*

RESUMO: Parte da população negra, nos últimos anos, busca cada vez mais uma representatividade legítima em várias áreas da sociedade. Desta forma, o presente artigo tem o interesse em uma breve reflexão sobre o tema com a abordagem de como o negro e a miscigenação são representados na literatura brasileira. Para tal, se faz um recorte do conto de Machado de Assis, *Pai contra Mãe* (publicada em 1906), onde a personagem negra em destaque é a escrava Arminda e da comédia-opereta de Artur de Azevedo, *A Capital Federal* (publicada em 1897), que apresenta à mulata Benvinda. O intuito é compreender como os dois autores fazem seu construto das personagens nas obras citadas, logo após a abolição dos escravos no Brasil. Por isso se faz necessária a retomada histórica do Brasil da época, tendo em conta que a literatura registra o passado de forma a uma possível análise do presente. A pesquisa basear-se-á nos estudos de autores como Homi K. Bhabha, Lília Moritz Swarcz, Miriam Gomes Mendes, Paul Gilroy, Thomas Bonnici e outros.

Palavras-chave: Arminda; Benvinda; representatividade.

Introdução

A citação de Gramsci (1985, apud BONNICI, 2012, p.17), “[a literatura] necessita conhecer-se como produto de um processo histórico que [nela] depositou uma infinidade de traços sem deixar inventário” torna-se uma afirmativa bem marcante ao lermos as obras de diversos autores pós-abolicionismo. O conto de Machado de Assis, *Pai contra Mãe* e a opereta de Artur de Azevedo, *Capital Federal* apresentam os “traços” que Gramsci e tantos outros intelectuais apontam que a literatura propositalmente ou não nos presenteia.

De acordo com Bonnici (2012, p. 19) é importante que se perceba como a influência do colonizador é elemento manipulador sobre o colonizado e corrobora para manter a superioridade do dominante em todos os campos. Porque a colonização não foi uma conquista apenas de terras, mas de cultura, língua, costumes, e etc., pois o colonizador desejava uma dominação completa do colonizado.

No que concerne à literatura é a partir dos anos 60 e 70 que começa a surgir a esperança de abertura para uma literatura mais independente e de estética diferenciada dos colonizadores. Nas palavras de Bonnici (2012, p17), [...] “Admitir-se-ia, então, que as literaturas dos povos independentes estariam livres das manipulações coloniais que as degradaram e que daqui por diante teriam posição estética própria”.

Em uma busca de uma literatura nativa, o caminho não foi e nem é fácil, por não se confiar na força de sua própria cultura ou por se pensar ser inferior, à imitação é um dos artifícios utilizados constantemente na literatura e o que não seria diferente nas obras brasileiras de muitos autores.

Desta forma, o desafio do escritor colonizado não era apenas ter voz, e sim também como construir essa voz, por meio de uma literatura que tem a tarefa de apresentar traços nativos como um caminho para a libertação cultural em todas as suas instâncias. Tais como, a língua, as tradições do povo, a cor da pele, a estética corporal feminina, e etc.

* Graduada em Letras pela Universidade Federal do Mato Grosso do Sul. Pós-graduada em “Lato Sensu em MBA - Recursos Humanos pela Unicesumar, Pós-graduada em Docência para Educação Profissional pelo Senac - São Paulo, Mestranda em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Maringá.



No texto de Conceição Evaristo (2007), a autora usa o termo “escrevivência” para incitar o autor a escrever suas experiências sob seu ponto de vista: “A nossa escrevivência não pode ser lida como histórias para “ninar os da casa grande” e sim para incomodá-los em seus sonos injustos”.

Conceição Evaristo não se encontra em uma tarefa solitária, autores como, Machado de Assis e Artur de Azevedo já buscavam meios para que de fato a nossa literatura e dramaturgia pudessem expor o Brasil da época e as suas contradições.

Nem todas as crianças vingam

O conto de Machado de Assis pode causar um pouco de estranhamento, pois de início traz um relato sobre os “ofícios e aparelhos” que faziam parte da época da escravidão brasileira. O foco está sobre os negros que fugiam e seus captores. Assim, temos Arminda, negra, grávida e fugitiva e no seu contraponto apresenta-se Cândido Neves, branco, pobre, que ocupa a função de um caçador de escravos, por não ter conseguido ter sucesso em outras ocupações.

E é neste ofício que Cândido tem sucesso e adquire sua fama, no entanto com o tempo surgem outros caçadores de escravos que dificultarão a vida de Cândido, que casado e com um filho pequeno, encontra-se cada vez mais em dificuldade de obter o suficiente para o sustento da família. A solução será entregar o filho à Roda dos Enjeitados, de acordo com Cavalcante (2014):

Naquela época a Europa havia passado por diversos períodos de fome, pobreza e sucumbiu à Peste Negra entre os séculos XIII e XIV. Tais fatores levaram a população a abandonar seus filhos nas ruas e, em algumas situações, até a cometer infanticídios (homicídio do filho pela própria mãe durante seu estado puerperal). Esse estado de calamidade forçou a Igreja e as monarquias a criarem práticas de assistências às crianças expostas. [...] Juntamente ao recolhimento das crianças, a Igreja criou a contraditória roda dos enjeitados ou expostos. Elas eram instaladas nos muros das Casas de Misericórdia e conventos para o recebimento de recém-nascidos abandonados. [...] Dessa forma, em 1726 o Brasil recebeu sua primeira roda.

Deste modo, Cândido busca todos os meios para evitar este fim para seu filho. Ao final obtém o êxito ao capturar Arminda, a escrava fugitiva e consegue a recompensa para não perder seu filho.

No conto Pai contra Mãe, Machado não critica diretamente a escravidão, na verdade o autor parece relatar um fato comum no Brasil escravagista. Porém, Machado é um escritor que usa de uma sutileza que traz uma grandiosidade em sua obra.

A princípio a leitura mostra o que muitas vezes as pessoas observam na superfície, ao descrever a aparência do instrumento de tortura e disciplina: “Era grotesca tal máscara”. Percebe-se que o tom era para denunciar com que normalidade era tratada a escravidão: “Os funileiros as tinham penduradas, à venda, na porta das lojas.” E nos alerta: “Mas não cuidemos de máscaras”.

Enfim chama a atenção do que enquanto muitos estão olhando para o horror do instrumento, não estão se importando para que fim ele seja utilizado: “O ferro ao pescoço era aplicado aos escravos fujões”. (MACHADO: 1906, p. 1).

Gilroy (2001) aponta que o estudo cultural sobre o negro passa pela luta de não repetir a clássica classificação de cor, no caso: brancos e negros. Pois a identidade de um negro, nessa classificação, é de não-humano, portanto não é cidadão. O que justificaria a escravidão no passado e mostra que os tratamentos cruéis dados aos negros eram comuns.

Machado denuncia no texto que: “a ordem social e humana nem sempre se alcança sem o grotesco, e alguma vez o cruel.” (MACHADO: 1906, p. 1). No caso da ordem social o que importa é o capital:

Há meio século, os escravos fugiam com frequência. Eram muitos, e nem todos gostavam da escravidão. Sucedia ocasionalmente apanharem pancada, e nem todos gostavam de apanhar pancada. Grande parte era apenas repreendida; havia alguém de casa que servia de padrinho, e o mesmo dono não era mau; além disso, o sentimento da propriedade moderava a ação, porque dinheiro também dói. (MACHADO: 1906, p. 2).

Para entender esta diferença entre brancos e negros a ciência teve uma abertura que conduziu para os preconceitos raciais defendidos e cristalizados pela mesma e vai validar a prática da escravidão dos povos africanos. No Brasil, as elites viam a chance de enriquecimento imenso.



No começo da colonização, não era preciso uma mão de obra especializada e sim mais braçal. Sendo os índios e negros os alvos deste intento. No tocante aos negros, o sistema escravista explora ao máximo, por meio de um volume de trabalho que conduzia até ao esgotamento físico máximo possível. Afinal, era preciso recuperar o valor investido na compra do africano e a “margem de lucro que pode oferecer”. (GENNARI: 2011, p.16-7)

Segundo, Gennari (2011) a lógica era obter o retorno do capital no menor tempo possível, já que a média de vida de um escravo era em torno de dez anos, a comida era escassa, a vestimenta reduzida, mesmo nos tempos de frio, os castigos eram severos, uma jornada de trabalho acima de 15 horas diárias, com descansos anuais apenas de 5 dias: Natal, Dia de Reis, Páscoa, Ascensão de Cristo e Pentecostes. Os domingos e outros feriados religiosos não precisavam ser guardados pelos escravos negros, porque a Igreja concluiu que a importância de atingir a produção era maior do que qualquer dogma religioso.

Por isto, o conto machadiano (1906) tem uma ironia fina ao relatar que os escravos: “fugiam com frequência”, “nem todos gostavam da escravidão”, “nem todos gostavam de trabalhar pancada” e a denúncia maior: “o sentimento da propriedade moderava a ação, porque dinheiro também dói”.

Assim, Arminda era mercadoria e sua criança também, e o fruto do seu ventre pertencia a uma estatística mais complexa. Gennari afirma que:

[...] A exploração colonial do Brasil precisa de um constante e crescente fluxo de escravos como a reposição destes é praticamente inviável com a procriação que ocorre nas senzalas. Além da mortalidade que atinge 80 em cada 100 crianças nascidas vivas, a chance de uma das 20 restantes chegar à idade adulta é muito reduzida na medida em que o recém-nascido é submetido às mesmas condições adversas dos pais e a possibilidade de contrair doenças que o levem à morte é realmente muito grande. (GENNARI: 2011, p.24)

Uma escrava grávida em fuga faz com que seu dono deseje “reaver” logo o patrimônio. Machado traz um fecho na história que retrata de forma bem transparente o papel do negro no Brasil Colônia, Arminda ao ser capturada sofre um aborto e ao voltar para casa, Cândido tem a seguinte atitude: “Cândido Neves, beijando o filho, entre lágrimas, verdadeiras, abençoava a fuga e não se lhe dava do aborto. Nem todas as crianças vingam, bateu-lhe o coração.” (MACHADO, 1906, p.11).

Em primeira mão, o pensamento de Cândido pode ser de insensibilidade, mas outro fator que pesava sobre uma criança escrava era que ela fazia parte de um investimento que poderia fracassar:

[...] o recém-nascido é submetido às mesmas condições adversas dos pais e a possibilidade de contrair às mesmas doenças que o levem à morte é realmente muito grande. Isso não só explica o baixo preço de uma criança escrava, como a falta de interesse de os senhores de engenho investirem recursos em seu crescimento, pois os riscos e os custos são bem maiores do que aqueles com os quais se deparam na compra de um africano adulto” (GENNARI: 2011, p. 24).

Portanto, de tantas leituras que se pode fazer, outra pode ser somada a da lei do mercado. O filho de Arminda era uma mercadoria que para seu dono deve ser reavida, tal como a mãe. Para os demais é o negócio do outro, uma coisa, comprovado cientificamente que não é humana.

A representatividade de Arminda está em ser ela uma personagem que traz uma denúncia por meio de sua história, um fato que Machado de Assis quer registrar não só o tratamento dado aos escravos, mas também a cumplicidade da sociedade brasileira que via tudo com normalidade.

É preciso lembrar que na obra machadiana nada fica gratuito, interessante à exposição das máscaras, o quanto estava bem explícita e clara a forma grotesca como um ser humano era tratado, como se fosse apenas uma simples venda de um produto qualquer, uma normalidade: “Os funileiros as tinham penduradas, à venda, na porta das lojas”. (MACHADO: 1906, p. 1).

Sou Bemvinda?

Em uma obra teatral os recursos muitas vezes são maiores do que o conto e, portanto há maiores elementos para o autor explorar. Assim, percebe-se na comédia-opereta Capital Federal, de Artur Azevedo. Sua edição de 1897 é mais próxima da Abolição (1888) do que o conto machadiano e Marcelo Backes (2002) no prefácio da 2ª edição da obra pela Editora Mercado Aberto apresenta um resumo bem interessante:



A Capital Federal fala, com delícia e graça, da visita de uma família de matutos mineiros à refinada – às vezes nem tanto – corte carioca. A ação se desenvolve, basicamente, num grande hotel do Rio de Janeiro, ao qual a família chega em busca do noivo sumido da filha Quinota: o malandro Gouveia. A partir daí se desenrola a trama, plena de ironia e burla. De exemplos: Lola, prostituta dita espanhola [...] Até a criada Benvinda vira foco temático: o português Figueiredo, o “lançador” de mulatas – quer ser casa-grande para aquela senzala – tenta lapidá-la, ou segundo suas palavras, dar-lhe uma “outra encadernação”, fazendo a deslustrada mulata falar macarrônico francês. (AZEVEDO: 2002, p. 6)

Benvinda, mulata, liberta e empregada da casa, cujo sonho é revelado durante a trama pela carta de Figueiredo: “Se queres ter uma posição independente e uma casa tua...” (AZEVEDO: 2002, p. 47). Está lançada a isca que Benvinda, liberta fisicamente deseja, pois, economicamente encontra-se presa aos seus patrões.

No Brasil, para a raça negra pós-abolicionismo após enfrentar a diáspora pré-transnacional, tornar-se mercadoria, passar pelo processo de branqueamento, perder a liberdade de culto não é suficiente apenas uma alforria. Ser declarado não mais mercadoria exige uma tarefa de reconstrução muito mais complexa.

A mulata Benvinda é construída por Azevedo como uma das personagens centrais da peça e diferente da sua rotina ao utilizar uma personagem mulata, nesta, o autor nos oferece uma mulata não estereotipada, o que classicamente era comum em suas peças ou de outros autores.

Azevedo vai dar voz ao negro por meio de Benvinda e traz no personagem Figueiredo alguém que “tenta” construir uma nova identidade em Benvinda, o que é visto por Fanon, via Bhabha, no texto Interrogando a Identidade (BHABHA: 1998, p. 70), como um tipo de violência, ainda que não física.

Este sujeito sem uma identidade tem o reforço da psique e da sociedade que o despersonaliza, o torna inferior. O interessante de Fanon, sob a interpretação de Bhabha, é que o primeiro percebe que ambos, branco e negro são escravos de um sistema, onde “o preto escravizado por sua inferioridade, o branco escravizado por sua superioridade, ambos se comportam de acordo com uma orientação neurótica”, (BHABHA: 1998, p. 74).

Assim, tem-se o personagem Figueiredo com um fetiche em “lançar” mulatas. A mulher é um objeto a ser construído por ele que perpassa o interesse econômico, porque além do fetiche, Figueiredo deseja transformá-la em cortesã, a amante dos ricos e nobres.

Benvinda submete-se a essa “violência”, a personagem não é propriamente vítima, porque Figueiredo a enlaça na promessa da casa e é possível que Azevedo deseje mostrar uma imagem do negro como o sujeito colonial que cobiça o lugar do colonizador. Sobre isso, Bhabha (1998, p.76) cita Fanon diz:

“Quando seus olhares se encontram, ele [o colono] verifica com amargura, sempre na defensiva, que ‘Eles querem tomar nosso lugar’. E é verdade, pois não há um nativo que não sonhe pelo menos uma vez por dia se ver no lugar do colono.”

Desconstruindo Benvinda

Ao colocar-se sob a tutela de Figueiredo, Benvinda passa por uma transformação, ou seria uma desconstrução de quem ela era na verdade?

Benvinda para ser aceita pela sociedade precisa mudar o falar, mas não o apenas a norma culta, mas expressões do francês, de acordo com Figueiredo: “Que inté logo! Até logo é que é! Olha, em vez de inté logo diz: Au revoir! Tem muita graça de vez em quando uma palavra ou uma expressão em francês” (AZEVEDO: 2002, p. 76). Afinal, é necessário também seguir os costumes coloniais, valorizar a língua do colonizador.

Segundo Bhabha: “Ao se dirigir à questão do etnocentrismo em termos de Derrida, pode-se explorar o exercício do poder colonial em relação à hierarquia violenta estabelecida entre as culturas escrita e oral.” (BHABHA, 1991, p. 181).

Entretanto Benvinda é um personagem que traz a resistência na fala:

BENVINDA – Me deixe! Já le disse que não quero mais sabe do sinhô!
FIGUEIREDO – Por quê, rapariga?



BENVINDA - O sinhô co'essa mania de querê me lança é um cacete insuportave!
Tá sempre me dando lição e raiando comigo! Pra isso eu não precisava saí de
casa de sinhô Eusébio!
FIGUEIREDO - Mas é para o teu bem que eu...
BENVINDA - Quais pera meu bem nem pera nada! Hei de encontra quem me queira
mesmo falando cumo se fala na roça!
FIGUEIREDO - Está bem aviada!
BENVINDA - Eu mesmo posso me lança sem percisar do sinhô! (AZEVEDO, 2002, p.
156)

O que pode se teorizar em Bhabha essa luta do colonizado e do colonizador até mesmo dentro da linguagem:

Pode-se se examinar, no contexto da sociedade colonial, aquelas estratégias de normalização que desempenham uma diferença entre uma linguagem normativa "oficial" da administração e instrução coloniais e uma forma não-marcada, marginalizada - "pidgin", crioula, vernacular - que se torna o lugar da dependência e resistência culturais do sujeito nativo e, como tal, um signo de vigilância e controle. (BHABHA, 1991, p. 181)

É preciso essa reelaboração, a reconstrução de Benvinda, pois para servir aos donos do capital e da nobreza ela deve ser moldada para a satisfação dos mesmos. Fridman (2007, p. 62) no livro Paisagem Estrangeira relata que desde "À chegada da Corte Portuguesa ao Brasil, em 1808, as meretrizes exerciam seu ofício nas ruas" e que a partir de 1845 passam a trabalhar em várias partes da cidade, de acordo com sua inserção social: as mulheres "aristocráticas" ou de "sobrado" ou de "rótula" situavam-se entre os Campos de Santana e a Rua da Vala incluindo as ruas do Lavradio. E assim encontramos Benvinda em uma das cenas:

Benvinda: Que deseja o sinhô?
Lourenço: Pelo menos saber onde mora.
Benvinda: Moro na rua das casa.
Lourenço: Não seja má Bem sei que é aqui mesmo na Rua do Lavradio. (AZEVEDO: 2002, p. 159)

E para uma afirmação maior, Azevedo faz questão de confirmar por meio da ação da personagem quando Lourenço responde a Benvinda que ninguém lhe disse e sim que o mesmo havia lhe visto na janela. O que Fridman (2007, p. 63) atesta como era conhecidas as prostitutas no Rio de Janeiro, "A presença de tantas 'mulheres de janela' acabaria por atrair a atenção dos órgãos públicos, que tentaram primeiro uma resposta por meio do Código Civil de 1890, que definiu o lenocínio e confinou a prostituição a determinadas áreas da cidade". Para finalizar, Figueiredo "rebatiza" a mulata:

Figueiredo: E a propósito: hei de arranjar-te um nome de guerra
Benvinda: De guerra? Uê!...
Figueiredo: Sim, um nome de guerra. É como se diz. Benvinda é nome de preta velha. (algumas cenas depois)
Figueiredo: Minhas senhoras e meus senhores, apresento a Vossas Excelências e senhorias, dona Fredegonda, que depois, bem entendido, das damas que se acham aqui presentes - é a estrela mais cintilante do demi-monde carioca!
Todos (inclinando-se): Dona Fredegonda! (AZEVEDO: 2002, p. 75, 113)

Não é mais Benvinda e sim Fredegonda, ele a "remarca" como eram remarcados os escravos, de acordo com Gennari (2011, p. 21): "com as iniciais do nome e sobrenome do seu dono [os escravos] para que, ao gravar na carne o vínculo de propriedade".

Estereótipo ou tipo

Ao mesmo tempo, que a peça Capital Federal nos leva a reflexões como as citadas acima, por outro lado às obras teatrais de Artur de Azevedo escritas e encenadas entre 1897 e 1908 oferecem diversas opiniões contraditórias, destaca-se a de Miriam Garcia Mendes ao defender que:

A generalização de um conceito sobre uma pessoa pode produzir estereótipo. [...]. A pessoa do negro aparecia ainda em algumas peças como figurante, ou exercendo qualquer função subalterna, irrelevante, não podendo ser considerada como personagem, posição que exige uma distensão no tempo e na



ação dramática, para caracteriza-se como tal. De modo geral [...] é que eram criadas as personagens negras na dramaturgia brasileira do período que vai, mais ou menos, de 1889 a 1910. (MENDES: 1993, p. 29)

Para a autora o personagem negro é estereotipado, no caso da mulata a exploração recai sobre a exploração da sexualidade da raça. Por outro lado, na tese de Larissa de Oliveira Neves sobre as comédias azevedianas, Neves acredita que a personagem Benvinda não cabe o conceito de estereótipo:

Benvinda não pode ser reduzida ao caráter de estereótipo que lhe é atribuído por Miriam Garcia em seu estudo, porque ela reflete, ainda que de maneira tipificada, uma realidade social brasileira. (NEVES: 2006, p. 182)

É interessante então a busca de maiores definições, o personagem estereótipo, de acordo com Pavis (2015, p. 144) no teatro percebe-se que são "muito tipificados" envolvidos em "situações triviais e muitas vezes repetidos, de gestualidade sem invenção, a estrutura dramática e desenrolar da ação do sujeito a um modelo fixo".

Outro ponto a ressaltar é que Pavis discorre: "Eles não tem a menor liberdade individual de ação, não passam de instrumentos rudimentares do autor dramático (militar, o fanfarrão). Sua ação é mecânica, eles são considerados como que num retrato-robô".

O que a personagem Benvinda não se enquadra, pois a mesma apresenta durante a peça várias transformações, além de tomada de decisão. Ao decidir deixar a família, ao não aceitar todas as direções de Figueiredo, ao retornar para a família. Para Pavis: "os estereótipos não assumem nenhum risco artístico ou ideológico: eles usam ideias recebidas e evidências controladas". Talvez a afirmação de Mendes é baseada no fato de que na época das comédias-operetas o negro e a mulata eram utilizados, muitas vezes, em cenas de paródia, o que caracterizava os personagens estereotipados.

Entretanto, na conceituação do tipo descrito em Pavis (2015, p.410) tem-se:

Este termo difere um pouco daquele de estereótipo: do estereótipo, o tipo não tem nem a banalidade, nem a superficialidade, nem o caráter repetitivo. O tipo representa se não um indivíduo, pelo menos um papel característico de um estado ou de uma esquisitice (assim o papel do avaro, do traidor). Se ele não é individualizado, possui pelo menos alguns traços humanos e historicamente comprovados.

Por isto o personagem tipo, Patrice Pavis continua a definição:

Há criação de um tipo logo que as características individuais e originais são sacrificadas em benefício de uma generalização e de uma ampliação. O espectador não tem a menor dificuldade em identificar o tipo em questão de acordo com um traço psicológico, um meio social ou uma atividade.

Ao optar por um personagem tipo, Artur Azevedo, provavelmente o faz para ir além da comichão. O que encontra em Pavis a seguinte afirmação:

Os tipos são os mais aptos a se integrarem à intriga e a servirem de objeto lúdico de demonstração, na medida em que se caracterizam por sua ideia fixa que os põe em conflito com as outras personagens (individualizadas ou típicas também).

Benvinda pode ser vista como resistência, de certa forma, mas de outra o retornar aos velhos padrões, a faz voltar ao lugar de servidão. E isso, não permite que a opereta possa ser lida como modelo de resistência, o que é um pouco decepcionante, mas é entendível o limite da obra no tempo que foi escrita. Porque ao libertar os negros não lhes ofereceram a liberdade econômica, ou seja, os meios para sobreviverem economicamente.

É crível então que Azevedo procura uma solução mais digna para essa mulata que foi desconstruída, mas resistiu:

Benvinda: Me deixe! Já le disse que não quero mais sabe do sinhô!

Figueiredo: Por quê, rapariga?

Benvinda: O sinhô co'essa mania de querê me lança é um cacete insuportave! Tá sempre me dando lição e raiando comigo! Pra iss eu não precisava sai da casa de sinhô Eusébio!

Figueiredo: Mas é para o teu bem que eu...



Benvinda: Quais pera meu bem nem pera nada! Hei de encontra quem me queira mesmo falando como se fala na roça!

Figueiredo: Estás bem aviada!

Benvinda: Eu mesmo posso me lança sem precisar do sinhô! (AZEVEDO: 2002, p. 156)

A relação de servidão conduz a uma dependência meio neurótica, como Fanon aponta, Benvinda quer a liberdade, a tem por um período, mas as condições de sustento tanto social quanto econômico inviabilizaram seus sonhos. Benvinda representa não apenas uma mulata, e sim toda a raça negra que após a abolição deseja uma casa, um meio de sustento e não o encontrando tem seu rumo na criminalidade, no subemprego ou retornaram para as mesmas fazendas onde eram escravos para trabalharem agora em troca de casa e comida.

Em virtude disso, Azevedo escreve um final de acordo com a história da época, e pode ser notado que além de escritor e dramaturgo, ele exerceu, por meio, desta obra o papel que ocupava também como jornalista o de apresentar uma realidade que cercava a condição da raça negra.

Considerações Finais

A importância de ler a história a contrapelo, ou pela visão do dominado é desafiante e mostra muito além do que os livros tradicionais de história e a própria literatura não o fez.

E essa falta proposital ou não se manifesta de geração após geração pela constante marca de depreciação tanto do indígena, quanto do negro e da mulher em solo brasileiro. Arminda e Benvinda se assemelham a outras mulheres, de qualquer cor e de qualquer época, no que tange a “escravidão” seja ela física emocional ou econômica e outras mais. E Kolantai observa ao falar das mulheres trabalhadoras:

As mulheres do novo tipo, ao criar os valores morais e sexuais, destroem os velhos princípios na alma das mulheres que ainda não se aventuraram a empreender a marcha pelo novo caminho. São estas mulheres do novo tipo que rompem com os dogmas que as escravizam. (KOLANTAI: 2011, p. 22)

Machado de Assis e Artur de Azevedo ousaram na Literatura Brasileira ao trazer personagens femininas que, desde o império a contemporaneidade, desejam ter uma voz para apresentar não somente suas causas, mas a de outros que estão a margem de tantas contradições na promulgação de leis que deveriam beneficiar o povo brasileiro, no entanto, reverterem para o benefício da classe burguesa.

Enfim, Arminda e Benvinda nos desafiam a romper com qualquer tipo de escravidão. Na visão de Gennari (2011) a história dos que são explorados não pode “gerar compaixão” e Machado e Azevedo, autores engajados, procuraram por meio das personagens representarem a realidade do negro e da miscigenação. Demonstrar o que a escravidão transforma o homem, seja negro, mestiço, índio ou branco.

Há muito que pode ser analisado ainda nas obras, porém a intenção deste artigo é manter viva essa reflexão, assim como as feridas nas costas de cada escravo, homem, mulher ou criança que foram escravizados e desumanizados para satisfazer uma elite que “busca justificar até mesmo suas manifestações mais cruéis” (GENNARI: 2011, p.21)

Por isso, o filósofo e sociólogo português Boaventura de Sousa Santos fala sobre a necessidade de uma nova epistemologia para os povos oprimidos por qualquer tipo de exploração:

Uma epistemologia que procura validar conhecimentos nascidos da luta. É difícil porque nossas universidades ensinam o conhecimento dos vencedores, não dos vencidos. Os africanos dizem que durante muito tempo a história foi escrita pelos caçadores, e que é tempo de que ela seja escrita pelo leopardo. *Boaventura de Sousa Santos (Palestra: 2014).*

Referências

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



SANTOS, Boaventura de Sousa, Boaventura de Sousa: **Epistemologias do Sul e a Utopia**. Realizada em 23 de abril de 2014. Disponível em: <<http://www.pressenza.com/pt-pt/2014/04/boaventura-de-sousa-epistemologias-sul-e-utopia>>. Acesso em 22 de outubro de 2016.

BONNICI, Thomas. In BONNICI, T. **Pós-colonialismo e literatura: estratégias de leitura**. 2ª. ed. revista e ampliada. Maringá: Eduem, 2012.

CAVALCANTE, Talita Lopes. **A Roda dos Enjeitados**. Disponível em: <<http://www.museudeimagens.com.br/roda-dos-enjeitados>>. Acesso em: 15 out, 2016.

EVARISTO, Conceição. **Da grafia-desenho da minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita**. In: ALEXANDRE, Marcos Antônio (Org.). Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007.
FRIDMAN, Fania. **Paisagem estrangeira: memórias de um bairro judeu no Rio de Janeiro**. Riode Janeiro: Casa da Palavra, 2007.

GENNARI, Emílio. **Em busca da liberdade: traços das lutas escravas no Brasil**. São Paulo: Expressão Popular, 2ª ed., 2011.

KOLANTAI, Alexandra. **A nova mulher e a moral sexual**. São Paulo: Expressão Popular, 2ª ed., 2011.

MENDES, Miriam Garcia. **O negro e o teatro brasileiro**. São Paulo: Hucitec; rio de Janeiro, Instituto Brasileiro de Arte e Cultura, Brasília, Fundação Cultural Palmares, 1993.

NEVES, Larissa de Oliveira. **As comédias de Artur Azevedo: em busca da história**. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária). Campinas, Universidade Estadual de Campinas/ Instituto de Estudos da Linguagem, 2006.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução T. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira: São Paulo, Perspectiva, 2015.



1º ENCONTRO NACIONAL
Diálogos literários
Um olhar para as poéticas contemporâneas

DO PO AO PÓS O POEMA SE CONSTRÓI, SE DESTRÓI, NO TIPO SE APRESENTA, NA BOCA LOUCA SE ORIENTA...

De vértebras quebradas: literatura contemporânea



Escrita criativa e autoficção: um fazer literário contemporâneo

Luís Cláudio Ferreira Silva (UEL)

RESUMO: A despeito da apregoada “morte do autor” anunciada por Roland Barthes, o perfil do escritor na contemporaneidade ganha grande espaço, cuja figura parece estar em evidência na mídia. Há um interesse comercial e midiático em sua figura. Por isso, a escrita de si ganha força e a autoficção toma proporções ainda não vistas. Ao analisarmos a produção literária brasileira no século XXI, podemos ver que há um grande número de obras autoficcionais. Ao mesmo tempo, há um grande crescimento da formação do escritor por meio de oficinas literárias de curta e longa duração, bem como pela criação de cursos superiores de graduação e pós-graduação que tem como intuito formar alunos na arte da escrita. O presente trabalho tem por objetivo, então, refletir sobre os dois pontos em questão e relacionarmos para vermos de que modo estão conectados e se uma instância estaria contribuindo (ou não) com a outra, tomando como base as obras lançadas no país desde o início do século, as teorias sobre criação literária e a trajetória desses escritores em suas carreiras literárias.

Palavras-chave: literatura contemporânea; autoficção; espetáculo; ficção; escrita criativa.

Introdução

Tradicional em vários países do hemisfério norte, sobretudo nos Estados Unidos, a escrita criativa ainda “engatinha” no Brasil. No país da América do Norte, por exemplo, há inúmeros cursos técnicos de escrita criativa, bem como um grande número de cursos superiores em universidades responsáveis por formar escritores. Além de oferecer inúmeros cursos nesse sentido, as universidades também possuem programas de bolsas para escritores tanto estadunidenses, quanto estrangeiros, para escrita de romances. O escritor gaúcho João Gilberto Noll é um exemplo de escritor financiado por esse programa. Em 2002, a universidade de Berkeley na Califórnia lhe ofereceu uma bolsa de um ano para que ele vivesse na cidade e escrevesse um romance. No ano seguinte, foi publicado o livro *Berkeley em Bellagio*.

No Brasil, muita gente se questiona: “se no curso de música se forma músicos, e no curso de arquitetura se forma arquitetos, porque não se formam escritores no curso de letras?”. Historicamente, o curso de letras se dedicou especificamente à formação de professores nas mais variadas áreas da linguagem, sendo que a criação estava sempre e apenas ligada à escrita técnica e científica, destinada à produção de artigos científicos, monografias, dissertações e teses. Há algumas décadas é que houve uma pequena abertura em relação à criação, mas vinculada a traduções, e não especificamente na criação de novas obras.

É no sentido de ajudar a diminuir esse abismo histórico que o projeto de Escrita Criativa do professor Flávio Freire Rodrigues, da Universidade Estadual de Londrina se insere. Além de reunir estudantes e professores que discutem estruturas e produções narrativas entre si, organiza eventos sobre a escrita criativa, conversa sobre o tema com escritores e prepara oficinas literárias destinadas tanto a alunos do ensino regular, quanto à comunidade em geral. Oferece também, dentro do curso de Letras Vernáculas, uma disciplina optativa sobre escrita criativa, que também pode ser eletiva para outros cursos afins da mesma universidade.

Evidentemente que a escrita criativa não se destina somente à produção de ficção, mas é sobre ela que manteremos o foco aqui nesse presente trabalho. Mais especificamente: esse artigo tem a finalidade de ser o início de uma discussão ainda mais profunda sobre a relação de escrita criativa ficcional e a autoficção, gênero romanesco que vem sendo publicado com frequência no Brasil no século XXI.



Autoficção

Geralmente nos estudos literários, quando se trata de discorrer a respeito do elemento “narrador”, procura-se distinguir essas duas instâncias, dizendo que narrador e autor são elementos distintos e que não se deve confundi-los, mesmo que o autor tenha utilizado vários elementos da vida que o cerca ou até mesmo biográficos para compor seus personagens, seu narrador, sua obra. Porém, em relação à autoficção, essas definições precisam ser reconfiguradas. Mas quem é esse autor e sua função dentro da obra?

A relação do autor com a obra e a construção de sua figura não foi a mesma ao longo dos séculos. A tradição clássica entendia que o autor era apenas aquele que poderia incluir e/ou eliminar certos detalhes das histórias, uma vez que elas eram narrativas tradicionais e sua força estava justamente no fato de ser uma criação constante. Com a ascensão da sociedade burguesa e a valorização do indivíduo, a figura do autor passou a ter mais força.

Porém, no século XX, Michel Foucault, no auge do estruturalismo, em seu texto *O que é um autor?* (1992), aponta para o afastamento de todo o individualismo do autor, uma vez que autor e a função autor seriam diferentes e essa função “não reenvia pura e simplesmente para um indivíduo real, podendo dar lugar a vários “eus” em simultâneo, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem ocupar” (FOUCAULT, 1992, p. 56-57). Assim, Foucault conclui que o texto marca a ausência daquele autor sujeito existente fora da escrita.

Na mesma época, Roland Barthes (2004) apregoa a “morte do autor”. Ele afirma que o autor nasce junto com a obra e finda com ela. Não há autor antes da obra, ele se forma na própria concepção textual. E o sujeito autor desapareceria, segundo ele, dentro da obra que escreve, deixando a função de falar exclusivamente com a obra.

Entretanto, na literatura contemporânea, há o retorno da imagem do autor, e ela adquire uma força muito grande na sua espetacularização. Sua figura é tão importante quanto sua obra. Tânia Pellegrini afirma que:

Todavia, comparada a outras formas culturais, como a música ou as artes plásticas, por exemplo, que podem promover grandes *shows* ou exposições, ou o cinema, que em si é uma “exposição”, a literatura presta-se pouco a esse tipo de “espetáculo”, pois os escritores só podem aparecer em fotos, em ilustrações de suas obras, em uma ou outra entrevista por algum canal de televisão, suplemento de jornal ou revista semanal. Mesmo assim, passam a fazer mais sucesso os mais fotogênicos ou de vida mais interessante, como atestam as palavras de Sérgio Machado, outro editor da Record: “Agora a gente se preocupa também com o perfil mercadológico do escritor. Damos preferência a gente que se sai bem em entrevistas, que diz coisas interessantes, tem um bom comportamento na TV.” (PELLEGRINI, 2001, p. 83-84).

Porém, a exibição excessiva da figura do autor parece não se limitar fora da obra literária em si, mas aparece com força dentro dela também. Há um grande número de obras que estão sendo chamadas de autoficcionais, termo cunhado pelo francês Doubrovsky em 1977. Segundo ele, a autoficção seria uma forma de ficção na qual o escritor decide apresentar de si mesmo por si mesmo, incorporando a experiência de análise na temática e na produção do texto. Mas a obra que prefere falar especificamente de si não estaria dialogando fortemente com a autobiografia?

Em sua tese *Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea*, defendida no ano de 2014 na PUC/RS, Anna Faedrich Martins afirma que há grandes distinções entre os dois gêneros. Primeiramente, ela afirma que a autoficção não é um relato retrospectivo como a autobiografia. Ao contrário, ela seria uma escrita do tempo presente, uma vez que

Na autoficção, o autor não escreve sobre a sua vida seguindo, necessariamente, uma linha cronológica. Em contraponto com a autobiografia tradicional, a autoficção também não tenta dar conta de toda a história de vida de uma personalidade. A escrita autoficcional parte do fragmento, não exige início – meio – fim nem linearidade do discurso; o autor tem a liberdade para escrever, criar e recriar sobre um episódio ou uma experiência de sua vida, fazendo, assim, um pequeno recorte no tempo vivido (MARTINS, 2014, p. 24).

Klinger (2007) acredita que na autoficção há uma relação tênue entre o sujeito real e o sujeito ficcional em um jogo que brinca com essas duas noções aparentemente contraditórias e estanques. O pensamento de Lejeune (2008) vai para o mesmo caminho quando afirma que a autoficção é um tipo de obra que não pode ser caracterizada nem como



biografia nem como ficção, pois reside justamente na ambiguidade entre esses dois polos. Logo, essa escrita de si consegue transitar entre os dois lados, sem nenhum compromisso com a realidade e a verdade histórica, não podendo ser chamada de autobiográfica.

Uma das obras mais conhecidas de autoficção brasileira do século XXI é o romance *O filho eterno* (2007) de Cristóvão Tezza. No romance – assim ele é classificado na ficha catalográfica – o narrador/protagonista também é um escritor que, em meados dos anos oitenta, ainda é um escritor sem muito sucesso, que tem um filho com síndrome de down. Se olharmos a biografia do escritor catarinense radicado no Paraná, veremos que ele também tem um filho com down, nascido nos anos oitenta, época em que o autor ainda não tinha tido grande sucesso de público. Em dado trecho, o protagonista está escrevendo um romance, de nome *Trapo*. Esse é o mesmo título de um livro lançado por Cristóvão Tezza em 1989.

Autista, debruça-se sobre o novo romance que escreve já há alguns meses, *Trapo*, indiferente ao mundo, enquanto não consegue publicar o anterior. Vai pondo na gaveta as cartas de recusa das editoras e engolindo em seco as derrotas dos concursos literários, mas nada disso o incomoda de fato. É como se uma parte dele negasse o confronto desigual – melhor baixar a cabeça, discreto, e tentar uma outra esquina do labirinto. O mundo é muito mais forte, impressionante e poderoso do que ele. A medida da província entranha-se na sua alma. Talvez fosse o momento de reler Nietzsche, começar de novo, mas ele não tem mais tempo. Ouve pela primeira vez rodar a engrenagem poderosa do tempo, e um discreto pó de ferrugem já transparece nos objetos que toca. Finalmente, o tempo começa a passar (TEZZA, 2007, p. 115).

Apesar de o romance ser narrado em terceira pessoa, as características e fatos relacionados ao protagonista se assemelham muito àquelas do autor do texto. Em entrevista cedida ao projeto Conexão Lisboa em 2009, Tezza fala da construção desse narrador-protagonista. Eis sua resposta ao ser perguntado o quanto havia dele, Cristóvão Tezza escritor, no narrador-protagonista do romance em questão:

Tem muito, mas eu transformei aquele pai num personagem. Eu me olho de longe. Isso faz toda a diferença. O livro é todo escrito na terceira pessoa. Então, é um personagem. E, claro, a literatura faz essa moldura: começo, meio e fim. Ela dá uma espécie de síntese que a gente na vida real não tem nunca. É uma outra pessoa que está ali (TEZZA, 2009).

Tezza foi cirúrgico quando utilizou a palavra síntese, uma vez que seu personagem não é nem completamente real nem completamente ficcional. Ele tenta um distanciamento narrando o romance em terceira pessoa, mas os fatos relacionados à vida do autor colaboram para a formação desse campo onde as duas instâncias se fundem, sintetizando-se.

Dessa forma, *O filho eterno* é uma autoficção, ou seja, o autor ficcionaliza uma experiência pessoal, publicamente revelada, mas quer que o livro seja lido como romance. Podemos dizer, ainda, que é uma atualização do conceito original de autoficção, uma vez que o autor abre mão do uso singular da primeira pessoa e adota, como estratégia literária, a terceira pessoa do Romance, como quer Barthes. Trata-se de uma escrita do eu, em que o eu do discurso referencial se projeta no ele, máscara da ficção (MARTINS, 2011, p. 187).

O escritor Ricardo Lísias é um desses escritores que estão em evidência nas redes sociais. Possui um perfil no facebook onde divulga seus livros, posiciona-se politicamente, comenta sobre seus projetos e outros assuntos. Sua obra também é uma das mais ligadas àquela vertente que denominamos de autoficção. Escreveu o romance *O céu dos suicidas* (2011) sobre sua recuperação após o suicídio de um amigo muito próximo.

Mas foi *Divórcio* (2013) o livro que mais lhe deu repercussões. O personagem principal passa por uma fase depressiva após o término de seu curto casamento. O pivô da separação foi um diário mantido por sua mulher que o narrador-protagonista teria encontrado em seu quarto. Diário cujo conteúdo apontava para uma falta de afeto de sua mulher para com seu marido, bem como uma suposta traição.

O primeiro indício de que se tratava de um romance autoficcional é quando aparece o primeiro excerto do diário – cujos trechos, devidamente selecionados, serão mostrados até o final do romance – no qual descobrimos o nome do narrador-protagonista: Ricardo, mesmo nome do autor do romance.

NY, 14 de julho de 2011 (no hotel Riverside Tower)



Apesar de andar muito, o Ricardo é legal. Ele é uma boa companhia: é engraçado e de vez em quando inteligente. É que as vezes (sic) nos intervalos das caminhadas que ele quer fazer o tempo inteiro ele diz coisas inteligentes. Mas eu também não entendo: ele se recusa a ver uma peça da Broadway! Os grandes atores do mundo passaram pela Broadway, mas não adianta dizer isso. Ele não dá atenção. Mas a viagem está servindo para me mostrar que apesar disso eu casei com o cara certo para mim. Só que apaixonada eu não estou (LÍSIAS, 2013, p.10).

Somente o fato de, tanto o narrador-personagem, quanto o autor do romance, terem o mesmo nome não faz do livro uma obra autoficcional. Contudo, ao passar das páginas, vemos outras referências à vida do autor manifestadas na vida do personagem. O protagonista reflete sobre os possíveis problemas de um romance que teria escrito – ou seja, ele também é escritor – e as possíveis críticas em relação a esse texto. O nome do romance é *O céu dos suicidas*, mesmo título de um livro publicado por Ricardo Lísias.

Um ótimo crítico apontaria como um possível problema do meu romance *O céu dos suicidas*, em texto generosamente elogioso, a bruxa variação da sensação de raiva para a de alegria. Mas é assim mesmo que acontece. Ele nunca viveu um trauma. Outra vez, comecei a achar que estava dentro de um livro meu. Será que escrevi essa merda toda e jamais conheci minha ex-mulher? Esse diário nunca existiu. No Google, porém, Lars von Trier continua persona non grata (LÍSIAS, 2013, p. 199).

Mais à frente, o narrador fala inclusive do ato de escrita do próprio romance *Divórcio*, evidenciando ainda mais seu caráter autoficcional:

A primeira vez que rascunhei esse fragmento foi no fim de janeiro de 2012, quando esquematizei com mais profundidade o romance. Estou escrevendo-o no dia 26 de agosto, um domingo. Faz mais de um ano que saí de casa. Nos primeiros seis meses, muitos jornalistas se aproximaram de mim. Almocei com alguns e tomei café com outros. Vários me procuravam semanalmente. Achei que teria novos amigos (LÍSIAS, 2013, p. 220).

Se formos à busca de fatos da vida de Ricardo Lísias, veremos que ele foi realmente casado com uma jornalista e que seu casamento durou poucas semanas. Assim como o protagonista de seu romance, o autor, após se divorciar por conta de uma suposta traição, acaba encontrando na corrida um meio de se recuperar do fracasso marital. Encontra também na literatura, força para sair da dor do fim do relacionamento.

Depois de circular dez dias na internet, “Meus três Marcelos” recebeu duas propostas de publicação. Aceitei uma e ao mesmo tempo resolvi me fechar para terminar o romance que estava escrevendo sobre o suicídio de um grande amigo. Lembro-me de que estava forte (LÍSIAS, 2013, p. 213).

O romance tomou grandes repercussões. Em entrevista cedida ao canal da *Revista Brasileiros* no youtube, perguntam ao escritor se não teria medo de ser processado por ter colocado em seu livro coisas muito íntimas e pessoais que afetariam outras pessoas, sobretudo a ex-mulher. Ele responde que não poderia ser processado, que o próprio processo era incabível, porque se tratava de uma obra de ficção e que não via como uma pessoa pudesse ser processada por ter construído um personagem de ficção. De fato, Lísias tem razão, pois, se olharmos a ficha catalográfica da obra, veremos que ela está classificada como romance. E é assim que o narrador-protagonista encara a obra.

Talvez eu esteja imaginando a possibilidade de batalha interior para me reconfortar. Não sei se algum dia vou entender o que faz uma mulher de trinta e sete anos escrever um diário como esse e, ainda mais, deixá-lo para o marido com quem acabara de se casar. *Divórcio* é um romance sobre o trauma (LÍSIAS, 2013, p. 160).

Porém, Lísias entra realmente no jogo autoficcional, pois, se em uma passagem afirma que a obra é mesmo ficcional, em outra, o narrador afirma que não há nada de ficcional naquilo que está sendo escrito.

Aliás, não há uma palavra de ficção nesse romance. As pessoas se afundam mesmo nessa merda toda. O Festival de Cannes de 2011, que condenou Lars von Trier, foi um espaço de cultura doentio (como talvez quase todos), cujo resultado eu sabia com uma semana de antecedência (LÍSIAS, 2013, p. 211).



Esse jogo corresponde justamente àquele conceito dado por Klinger (2007) que diz que na autoficção há uma relação tênue entre o sujeito real e o sujeito ficcional em um jogo que brinca com essas duas noções aparentemente contraditórias e estanques. Há um novo campo, onde as duas instâncias se completam e criam um novo mundo.

A curiosidade e a espetacularização da intimidade levou leitores em busca da verdade, a buscarem referências exatas do narrador-protagonista na vida de Lísias. Essas pessoas até mesmo o procuram tentando saber se aquilo tudo exposto no livro realmente aconteceu:

As pessoas, por exemplo, ficam querendo saber o que aconteceu na minha vida. Como se eu pudesse, dois anos depois, recompor o que aconteceu dois anos antes. Se eu recompor agora, eu vou recompor sob a luz do lançamento do livro. Então, não é o que aconteceu. Ou seja, o que aconteceu se perdeu no momento em que aconteceu. (LÍSIAS, 2013).

Em outras palavras, empreender tal busca é projeto falho desde o seu início. Entretanto, esse tipo de texto autoficcional poderia ser confundido com aquela antiga noção entre verdade e mentira que existiu no momento da transição para a noção moderna de ficção. Essa última teria então uma nova significação na contemporaneidade? Ficção e realidade se fundiriam completamente em uma nova categoria ou apenas estamos dentro daquele jogo ambivalente definido por Lejeune, preservando as modalidades distintas de cada polo? Garramuño (2014) nos dá a resposta.

É claro que realidade e ficção não são indistintas; veja-se bem: são os textos que, ao se instalarem na tensão de uma indefinição entre realidade e ficção, perfazem uma sorte de intercâmbio entre as potências de uma e outra ordem, fazendo com que o texto apareça como a sombra de uma realidade que não consegue iluminar-se por si mesma (GARRAMUÑO, 2014, p. 21-22).

Letras, Escrita Criativa e Autoficção

Como dissemos anteriormente, os cursos superiores de letras acabaram se dedicando à formação de docentes de línguas vernáculas e estrangeiras em detrimento da formação do escritor. Historicamente mais velhos que os cursos de letras, outros cursos superiores, sobretudo o Direito e o jornalismo – notadamente pela sua relação com a linguagem –, é que formavam esses indivíduos para uma carreira, ficando a literatura como desenvolvimento secundário na vida, sempre desenvolvida a partir de métodos pessoais, não em um curso que lhes formasse ou ensinasse a escrever.

Atualmente as coisas vêm mudando um pouco. Muitos escritores são formados em letras. Outros fizeram suas graduações em outros cursos e procuraram fazer mestrado ou doutorado em teoria literária ou estudos da linguagem. Outros decidiram não ir para os estudos acadêmicos, mas foram alunos de oficinas literárias se formaram escritores à sua maneira.

Referências

DOUBROVSKY, Serge. **Fils**. Paris: Galilée, 1977.

GARRAMUÑO, Florencia. **Frutos estranhos: sobre a inespecificidade da estética contemporânea**. Tradução: Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica**. 2a edição. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

LEUJENE, Phillippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet**. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

LÍSIAS, Ricardo. **Revista Brasileiros**. São Paulo, 2003. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=uRwkaVfGZu4>. Acessado em 05 de julho de 2015.



MARTINS, Anna Faedrich. **Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea**. Porto Alegre: PUC, 2014. _____. **Uma discussão teórica acerca da autoficção: a ficcionalização de si em O filho eterno, de Cristóvão Tezza**. Letrônica v. 4, n. 1, p. 181 - 195, junho 2011. Disponível em <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/letronica/article/view/7984/6398>. Acessado em 17 de julho de 2015.

PELLEGRINI, Tânia. **Ficção brasileira contemporânea: ainda a censura?** Maringá: Acta Scientiarum, 23(1): 79-86, 2001.

SIMIÃO, Fabíola. **Autoficção: entre o espetáculo e o espetacular**. Campina Grande: Anais do XIII Congresso Internacional da ABRALIC, 2013.

TEZZA, Cristóvão. **O filho eterno**. São Paulo: Record, 2008.

TEZZA, Cristóvão: *Conexão Lisboa*. Lisboa, 2009. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=mj54OSwad2Y>. Acessado em 17 de julho de 2015.

DO PO AO PÓS O POEMA SE CONSTRUÍ, SE DESTINOU, NO TIPO SE APRESENTA, NA BOCA LOUCA SE ORIENTA.



Poesia, exumação do silêncio: uma leitura de "Falar", de Ferreira Gullar

Igor Gulicz (UNESPAR)
Sandro Adriano da Silva (UNESPAR)

RESUMO: Este artigo apresenta uma análise interpretativa do poema "Falar", inserido no livro *Em alguma parte alguma* (2010/2015), de Ferreira Gullar, tendo como horizonte de sentido as configurações poéticas da linguagem alinhavadas ao tema do silêncio. No poema, o silêncio, em sua latência e em sua emergência emerge como signo do querer-dizer, necessidade da subjetividade lírica de exprimir, não a realidade das coisas, mas o modo por que ela afetam a alma e enriquecem a experiência vivencial, o conteúdo e a atividade da vida interior. Por outro lado, a poesia, como um evento de linguagem, nunca traduzido ou perquirido em toda sua plenitude, é também trato de silêncio, diante do qual a palavra, restrita a orbitar em torno da sua rarefação e precariedade, contida/retida no espaço vazio, entre o significante e o significado, concorre com a comunicação implícita do inaudível, de onde o eu lírico exuma, em solidão e abandono, a linguagem primitiva, a "incessante mensagem que o silêncio prodiga", na lição de Rilke.

Palavras-chave: Poesia brasileira contemporânea; Ferreira Gullar; *Em alguma parte alguma*.

Falar

A poesia é, de fato, o fruto
de um silêncio que sou eu, sois vós,
por isso tenho que baixar a voz
porque, se falo alto, não me escuto.

A poesia é, na verdade, uma
fala ao revés da fala,
como um silêncio que o poeta exuma
do pó, a voz que jaz embaixo
do falar e no falar se cala.
Por isso o poeta tem que falar baixo
baixo quase sem fala em suma
mesmo que não se ouça coisa alguma.
(GULLAR, 2015, p. 577)

Ferreira Gullar, poeta

José de Ribamar Ferreira, conhecido pelo mundo como Ferreira Gullar, nasceu em 1930 em uma família pobre de São Luiz do Maranhão e faleceu no fim de 2016, no Rio de Janeiro, como um dos maiores poetas contemporâneos brasileiros. Sua jornada se iniciou no fim de sua adolescência, sendo que já aos 19 anos, em 1949, publicou seu primeiro livro, *Um pouco acima do chão*. Nesta época Gullar começou a buscar mais sobre a nova poesia, e descobriu os poemas modernos de Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira, que o inspiraram a escrever fora dos padrões e se tornar um experimentalista, fato materializado em seu segundo livro, *A Luta Corporal*, lançado em 1954, que o fez se destacar no cenário nacional. Durante a ditadura de 1964, o escritor, declaradamente comunista, passou a escrever poemas de cunho político, e foi preso. Após essa prisão, sua vida se tornou clandestina, fugiu para Moscou, depois foi a Santiago, Lima e por fim



Buenos Aires, onde escreveu *Poema Sujo*, sua obra prima de quase 100 páginas de poema. Ferreira Gullar foi preso e torturado quando voltou ao Brasil em 1977, e só foi libertado devido a pressão internacional. O mesmo também participou do teatro nacional, escrevendo obras pós golpe que impactaram o ambiente político e fortaleceram a resistência democrática na época. Em 2002 o autor foi nomeado ao Nobel de Literatura, e em 2010 escreveu o livro *Em alguma parte alguma*, no qual apresenta o poema *Falar*, aqui escolhido para análise. Em 2014 foi eleito para ocupar uma cadeira na Academia Brasileira de Letras, e segundo esta, a bibliografia do autor contém 40 obras, contadas de 1949 até 2012. As críticas o aclamam como um dos melhores escritores da atualidade, tendo ganhado dois Prêmios Jabuti e um Prêmio Camões.

É fundamental tratar da bibliografia de Ferreira Gullar antes de se iniciar uma análise profunda dos significados emaranhados em um poema, principalmente se tratando de um poema escrito por alguém que vive na condição de poeta e que fala sobre o poeta, pois, como apresenta Octávio Paz, em sua obra *O arco e a lira* (2012), um poema não é apenas um texto que segue determinada métrica, mas sim um texto tocado pela poesia, poesia essa captada e vivida pelo autor, a materialização de uma visão de mundo que somente o indivíduo no momento da escrita possui, os tijolos da construção literária, colocados um a um no plano ideal do escritor, e deslanchados em versos e estrofes na estruturação da forma que, como Bakhtin (2014) defende, está em constante diálogo com o conteúdo, em todas as suas possibilidades de significação, as várias axiologias que o poema segue.

E é assim que a poesia ganha vida no poema *Falar*. "A poesia é, de fato, o fruto". Há, logo no primeiro verso, a metáfora da poesia enquanto fruto, algo que não é produzido atendendo a uma vontade, mas que cresce conforme o tempo passa, e somente em condições propícias é que vem a existir. Não obstante, interpretar a poesia enquanto fruto é também considerá-la a consequência, algo que não surge a partir de si própria, mas como parte, e produto, de uma enorme diversidade de fatores que, quando organizados de determinada maneira, levam o poeta a alcançar a poesia, pois "simplesmente não acontece de os escritores 'pararem, inertes, como um espelho da natureza', criando assim uma imitação da vida; o que criam é um momento da vida em si" (Alvarez, 2006), e como qualquer momento da vida, depende todos os momentos que o precederam para ser exatamente como é.

No verso seguinte, "de um silêncio que sou eu, sois vós", o eu lírico define qual o fator decisivo no surgir o fruto da poesia, a engrenagem que faz movimentar-se todo o sistema que resulta na lírica, o silêncio. Nesse ponto, é possível fazer ainda uma analogia a um silêncio sagrado, ritualístico, através do qual evoca-se o numinoso. Assim também com o poema, que, além de surgir do silêncio, quando pronto trabalha com o mínimo de palavras para evocar o que nem mesmo toda uma prosa conseguiria.

Poesia é o viver, o sentir, o reflexo da realidade do mundo no subjetivo do poeta, e quando este resolve arquitetá-la em poema, coloca sua própria existência nessa construção, pois o "silêncio que sou eu" representa o traduzir-se em quietude, e da quietude desabrochar o fruto da poesia. Além disso, não por acaso, há o "sois vós", pois assim como é necessário que a poesia tome forma e em poema se faça para que a linguagem possa enfim nutrir isoladamente todo o ser do escritor, o leitor também tem seu papel, também silencioso, no simples ser e existir acaba por alterar toda a atmosfera de criação do poeta, que sabe que escreve para alguém, alguém que em algum momento irá exercer seu próprio silêncio, fisicamente tão igual, sem som algum, mas, no ideal, completamente diferente devido ao fator subjetivo e individual que entrelaça os imateriais, da poesia à alma. Dessa maneira, torna-se complexo distinguir se é o poeta, de fato, o criador de conteúdo, ou se é ele mesmo, em silêncio, o conteúdo que eventualmente vem a tomar forma.

Há de notar-se ainda que, dizer que o silêncio "sou eu, sois vós", é enaltecer o mesmo como o regente da harmonia do mundo, a exemplo de orquestras, em que cada um dos instrumentos faz sua própria música e, organizadamente, tudo soa bem, porém apesar de os sons serem de extrema importância é o silêncio que dá o ritmo, pois quando as pausas não são respeitadas o que era música torna-se caos, ou seja, os pequenos momentos de silêncio, sutis em sua maioria, passando quase despercebidos, são responsáveis por toda a organização, e o mesmo vale para a fala, pois sem as pausas, seria só barulho. O ponto principal de toda a questão dos sons e das pausas é que, *in natura*, o silêncio é que rege a harmonia, pois quando tudo e todos estão fazendo barulho, é necessário enorme esforço para que haja harmonia, mas quando tudo e todos estão em silêncio, há a harmonia primeira, sem esforço algum.

"Por isso tenho que baixar a voz", primeira estrofe, terceiro verso. O eu lírico, que se reconhece poeta, se coloca em seu lugar de silêncio, pois o poema é também esforço, indo além da inspiração e dos acúmulos da vida. O baixar a voz, a metáfora, o materializar da poesia em trabalho, seguido de "Porque, se falo alto, não me escuto", a oxímora, a contradição, o ouvir o silêncio, contra-audição. No falar alto, há a presença



de polissemia metafórica, a ideia de que muito barulho causa o caos, o bloqueio das ideias, uma barreira que impossibilita o eu lírico de ouvir sua própria poesia, e além disso, há também a ideia de hierarquia, do falar alto para sobrepor à voz dos outros, poderia o poeta se achar digno de falar mais alto que alguém? Provavelmente não, pois se a poesia sou eu, poeta, quando o poeta fala alto está na verdade se elevando aos outros, e na contramão do exercício de solidão, que remete também a humildade perante a vida, o aceitar estar só como parte necessária do viver, o poeta se perde em meio a própria exaltação, e já não mais se escuta. Quanto a se escutar, vale ressaltar que "a poesia é a memória feita imagem e esta convertida em voz. A outra voz não é a voz do além túmulo: é a do homem que está dormindo no fundo de cada homem" (PAZ, 2001), e é inclusive possível relacionar essa ideia àquela proposta por Alvarez (2006) de que assim como o psicanalista ouve seu paciente e o interpreta a partir de uma abordagem onírica pela e para a ciência, o poeta ouve a uma voz que fala em si próprio, e a interpreta pela e para a poesia. Talvez, essa voz que fala em si próprio seja a do homem que dorme no fundo do homem, e assim se aproximariam mais ainda psicanalista e poeta. Se até então o poema tratava do que Bakhtin (2014) chamaria de fazer ético, lidando com a vivência do poeta pelo próprio poeta, o que se segue é um momento estético, o fim da estrofe, o silêncio que o autor impõe a seu poema, entrelaçando a estrutura à essência por meio de um espaço ótico metaforizado, para que o barulho se disperse e as ideias se realoquem, um fim necessário para um começo.

"O silêncio é um prelúdio de abertura à revelação" (dicionário de significados), e é exatamente isso o que acontece nesse momento do poema, pois logo após o espaço vazio (de palavras, mas cheio de sentido) que sucede a primeira estrofe, inicia-se a segunda, que traz consigo a revelação e esclarecimento de o que é a poesia, pois no verso que inicia a segunda estrofe, retomando o início do poema e estabelecendo um paralelo na linguagem por repetir a explicação do tema, diz-se que "A poesia é, na verdade, uma", e ao falar do que a poesia é "na verdade", o eu lírico coloca-se novamente na posição de conhecedor do que é a mesma, retomando a ideia do "que sou eu, sois vós", pois mesmo sendo parte do poema, fala deste com certo distanciamento, a essência da metapoesia como algo que só pode ser explicado por si próprio. E enfim, chega o fim do verso antes de chegar o fim da frase, utilizando-se de enjambement, o poema prende o leitor, e o direciona para um novo verso, ainda mais carregado de sentido, e que apesar de coexistir com todo o restante do poema, está sozinho para garantir que nos instantes de leitura daquele verso, seja possível que ele exista sem interferência nenhuma.

Após a fina costura entre o fim do primeiro verso e início do segundo, há a continuação da frase poética iniciada em "A poesia é, na verdade, uma" com "Fala ao revés da fala". Usando-se da antítese, o eu lírico retoma a explicação do que é a poesia, "fala ao revés da fala", o fruto do silêncio, silêncio é. O mesmo, porém diferente, porém o mesmo. A "fala ao revés da fala", a comunicação em silêncio, por esse viés, o eu lírico explicita seu posicionamento quanto a poesia ser o completo oposto da fala, sendo fala aquilo que o falante exterioriza, a poesia seria o que não é dito, o que se vive, o que se sente, ainda tão distante do poema, como apresenta Octávio Paz (2012), "há poesias sem poemas" (p.39), e o revés da fala é uma dessas poesias, é o que ainda não foi erguido em estrutura definida, o falar para si, para dentro, ao contrário do falar comum. Esmiuçar a língua, o processo cognitivo da criação, encontrar a melhor maneira de unir a arte a vida.

O falar deixa de ser apenas processo de interação, de comunicação, ou de expressão, e passa a ser todos juntos com algo a mais, a estética, o isolamento do lugar comum para dar espaço à sutil enxurrada de ideias e ideais, a fala que a princípio se desdobra do texto como um bater de asas de uma borboleta qualquer, e logo imerge o leitor no olho do furacão. E mesmo tratando da poesia já materializada, nesse ponto, faz-se uma conexão com as características clássicas dos poemas, a brevidade, pois a poesia quando materializada em poema, tende a "falar" tudo o que for desejado usando a menor quantia possível de linguagem, é falar o máximo, com o mínimo de fala, criando assim uma concentração semântica tão grande nas palavras que a tensão nelas contida causa pequenas explosões de significado quando lidas, daí o conceito de "fala ao revés da fala", afinal "O que quer que se preceitue, seja breve, para que, numa expressão concisa, o recolham docilmente os espíritos e fielmente o guardem. Dum peito cheio extravasa tudo que é supérfluo" (HORÁCIO, 2014).

No verso seguinte, há a personificação do silêncio, novamente o silêncio, mas dessa vez de forma sombria, "Como um silêncio que o poeta exuma", o exumar, desenterrar, tirar do sepulcro, tirar de um ambiente ruim, trazer à luz, resignificar, transformar até mesmo os pesadelos em arte, o poeta como intérprete da vida. E então, novamente terminando o verso sem terminar a frase, Gullar molda o texto e direciona o leitor ao



versos seguintes "Do pó, a voz que jaz embaixo do falar e no falar se cala", sendo que o trecho "Do falar e no falar se cala" no fim da frase só será apresentado no verso seguinte, novamente cativando a atenção do leitor, unindo a forma ao conteúdo. Esse último trecho, inclusive, é rico em significações, e é provavelmente o verso que mais aproxima o poema do título, tanto do título do poema quanto da obra, pois quando se diz que o é do falar e no falar se cala, a antítese aí contida é semelhante à de "Em alguma parte alguma", visto que algo que está em alguma parte não pode estar em parte alguma, tal qual algo que é do falar, não pode calar-se no mesmo.

Nesse sentido, pode-se dizer que a poesia está, de fato, em alguma parte alguma, pois "o poema contém poesia sob a condição de não guardá-la; está feito para espargi-la e derramá-la, como a jarra que verte o vinho e a água" (PAZ, 2001), então o poema transborda a poesia, mas esta não está presa a nada, não tem limites estabelecidos, ela é ouvida quando se faz silêncio, mas quando se ouve a poesia já não há mais silêncio, e assim não há mais poesia. Ainda nestes versos, em "exuma do pó", é possível aventar uma intertextualidade com a representação bíblica de que do pó viera o ser humano, e ao pó haveria de voltar, assim, o exumar do pó a voz que jaz embaixo do falar e no falar se cala, seria exumar da matéria mais pura do ser humano, o silêncio, o silêncio que transcende toda a vida, que surge com o ser humano, e que este leva ao túmulo. É nesses dois versos que o silêncio se materializa de fato, "voz que jaz embaixo do falar e no falar se cala", a voz do silêncio, que só existe quando não há o falar, a antítese, afinal, não pode haver silêncio onde há o falar.

O eu lírico então volta-se ao poeta, a si próprio, ao processo de criação da lírica. "Por isso o poeta tem que falar baixo", neste ponto, falar baixo é metáfora, é polissêmico, é o falar baixo para não se perder no barulho, é o falar baixo para não se exaltar, é reconhecer sua humildade em trabalhar na solidão, em exumar do pó a arte. Há ainda uma terceira interpretação, falar baixo para não ser notado, para transitar sem maiores problemas abaixo dos radares, "por isso o poeta tem que falar baixo", para que quem tenha voz seja seu poema, e não ele, inclusive, retomando a ideia de que a poesia deve ser exumada, pode-se considerar que há uma troca, uma entrega do autor em prol da poesia, pois "fora de qualquer função que não seja o próprio exercício do símbolo, produz-se este desfasamento, a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escrita começa." (BARTHES, p. 18, 2004).

"Baixo quase sem fala em suma" penúltimo verso, assim como no conteúdo a voz vai baixando, na estrutura o poema se encaminha ao fim, falar baixo, tão baixo, que em algum momento se estará de fato embaixo do falar, retomando a ideia do silêncio proposta pelo eu lírico, enquanto "voz que jaz embaixo do falar", é o distanciamento máximo do lírico em relação ao épico na definição tradicional, enquanto um trata das condições de mundo e da vastidão do que há pra fora, o outro faz uma profunda imersão dentro do eu, tratando dos detalhes do ser, falando tão baixo, no próprio silêncio, que quase nada se ouve. Nesse aspecto, pode-se dizer que os poemas "São tão intrincados quanto as gigantescas fechaduras de um cofre de banco: cada engrenagem interna do segredo tem de se encaixar, com seu estalido próprio, no seu lugar exato, para que a porta se abra" (ALVAREZ, 2006) e assim, é preciso estar em silêncio, tanto na criação quanto na interpretação de um poema, pois qualquer estalido assíncrono pode fazer com que todo o cofre perca sua razão de ser, tal qual uma vírgula fora do lugar em um poema pode o fazer perder todo o seu significado, como propõe Agamben (2016), "nesse mergulho de cabeça sobre o abismo do sentido, a unidade puramente sonora do verso transgredir, com sua medida, também a sua identidade". (p.31)

E enfim, o fim. "Mesmo que não se ouça coisa alguma". Apesar de todas as explicações acerca do poema, não há uma fórmula exata para a criação, e assim, em alguns momentos, mesmo no mais perfeito silêncio, nada será ouvido, pois "o poeta/ não revela/ o oculto:/ inventa/ cria/ o que é dito/ (o poema/ que por um triz/não nasceria)", ou seja, o poema ainda necessita da ação humana, e não é possível garantir que não haverá momentos em que o processo de criação simplesmente não irá funcionar. A questão de não ouvir coisa alguma, pode ainda ser tratada pelo viés relativo ao não retorno em relação à criação, pois é possível que o poeta fale cada vez mais baixo, até que em dado momento ninguém mais o ouça, e mesmo assim, sua poesia continuará tendo razão de ser, como o próprio Gullar exemplifica em um dos trechos de "Dois poetas na praia": "falam os dois de poesia / e dos banhistas / que nunca leram Drummond nem Mallarmé / - E lerão meu poema? / pergunta ela. / -Alguém vai ler / -Pois mesmo que não leia / não vou deixar de dizer / o que vejo nesta areia / que eles pisam sem ver/" (GULLAR, 2013). E, obviamente, o não ouvir coisa alguma também se refere ao silêncio que fertiliza o solo da criação e, assim, o eu lírico retoma o mesmo, mas dessa vez como produto, o silêncio que estava presente desde o princípio, o silêncio que da frutos, o silêncio que sou eu, o silêncio que sois



vós, o silêncio da fala ao revés da fala, o silêncio que o poeta exuma, o silêncio que jaz embaixo do falar, o silêncio que o poeta fala, uma vez que "o poema é um organismo que se funda sobre a percepção de limites e terminações." (AGAMBEN, 2002, p. 145). A fala que se sente, a fala que não se ouve. A antítese do título que paira sobre todo o poema, "Falar", um poema sobre o não falar, o falar do poeta, falar do falar do poeta, falar do falar do poeta que não fala, que não fala por estar ocupado, falando. É esse o falar do poeta, a materialização de sua poesia em poema. A antítese que, nutrida pelo linguístico, transcende-o. Metapoesia: a linguagem em sua inescapabilidade. (PAZ, 2012, p. 39); num interregno de expectativa semântica (por isso, silêncio semiótico), pois ali "a poesia forma-se ou comunica-se no abandono mais puro ou na espera mais profunda" (VALÉRY, 2011, p. 191).

Referências

AGAMBEN, G. A ideia da prosa. In:_____. A ideia da prosa. Trad. João Barrento. 1.ed. 2.reimpr. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016, p. 29-32. (FILÔ/Agamben; 3).

_____. O fim do poema. Disponível em: <https://bibliotecadafilo.files.wordpress.com/2013/10/8-agamben-o-fim-do-poema.pdf>. Acesso em 20 jan. 2017.

ALVAREZ, Alfred. *A voz do escritor*. Tradução: Luiz Antonio Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

HORÁCIO. Arte poética. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. Tradução: Jaime Bruna. 1.ed. São Paulo: Cultrix, 2014, p. 53-68.

BAKHTIN, Mikhail. *O problema do Conteúdo, do Material e da Forma na Criação Literária*. Tradução: Aurora Fornoni Bernardini. 7.ed. São Paulo: Hucitec, 2014.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In:_____. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. 3.ed. São Paulo: Editora WMF. Martins Fontes, 2012, p. 57-64), (Coleção Roland Barthes).

BOSI, A. Roteiro do poeta Ferreira Gullar. In:_____. *Céu, inferno*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003, p. 171-186.

GULLAR, Ferreira. "Falar". In: *Toda poesia*. 21. ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2015, p. 577.

PAZ, Octavio. *A outra voz*. Tradução: Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 2001.

_____. *O arco e a lira*. Trad. Ari Roitman; Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

VALÉRY, P. Questões de poesia. In:_____. *Variedades*. Trad. Maiza Martins de Siqueira. 4. reimpr. São Paulo: Iluminuras, 2011, p. 183-194.



1º ENCONTRO NACIONAL
Diálogos literários
Um olhar para as poéticas contemporâneas

DO PO AO PÓS O POEMA SE CONSTRÓI, SE DESTRÓI, NO TIPO SE APRESENTA, NA BOCA LOUCA SE ORIENTA...

Estudo do teatro: do texto à cena



A representação da diáspora do sujeito pós-colonial no drama moderno: uma leitura da obra *A Moratória*, de Jorge Andrade

Claudeci Rodrigues Bueno (UEM)

RESUMO: O presente artigo tem como objetivo analisar a representação da diáspora do sujeito pós-colonial por meio de uma leitura da obra teatral *A Moratória* do autor Jorge Andrade, publicada no ano de 1954. Os estudos buscam analisar as rupturas, as cisões nas identidades, causadas pela diáspora e, sofridas pelas personagens do drama, sendo que as mesmas representam um modelo de sociedade agonizante, à beira da falência moral e financeira que buscam se apoiar num passado glorioso que não pode mais os socorrer. O trabalho se pauta principalmente, nos estudos sobre o teatro do teórico Peter Szondi (2001), os estudos sobre a diáspora com a teórica Avtar Brah (2005) e, finalmente, Stuart Hall (2011), e seus estudos sobre a identidade cultural, entre outros.

Palavras-chave: drama moderno; diáspora; identidade do sujeito pós-colonial.

Introdução: o autor e sua relação com uma sociedade agonizante

Aluísio Jorge Andrade Franco nasceu no dia 21 de maio de 1922 em Barretos no estado de São Paulo. Tem seu nome conhecido dentro do campo literário como apenas Jorge Andrade. Um dos mais importantes dramaturgos brasileiros, descendente dos Junqueira, uma das mais tradicionais famílias de fazendeiros paulistas. Ele estuda direito por dois anos, mas acaba por deixar a faculdade. Ingressando no ano de 1951 para a Escola de Arte Dramática de São Paulo.

Jorge Andrade estreou profissionalmente como dramaturgo com a obra *A Moratória* no ano de 1954. Escreveu várias obras de relevante valor artístico e que obtiveram grandes destaques como *Pedreira das Almas*, *O Telescópio*, *As Confrarias*, *O sumidouro*, *Os Ossos do Barão*, *Marta a Árvore* e *o Relógio*, entre outras. Faleceu na cidade de São Paulo aos 61 anos no dia 13 de março de 1984.

Na obra *A Moratória* ele relata o drama de uma tradicional família de fazendeiros que se deparam com dificuldades financeiras culminando com a perda da fazenda e, desta forma, eles são obrigados a se mudar para a cidade. Conforme se pode constatar na fala de Helena que “se ele não receber o dinheiro, a fazenda vai à praça” (ANDRADE, 1º Ato, p. 96). Fato esse, ocorrido com a grande maioria dos fazendeiros produtores de café daquela época. Porém, na presente obra, Jorge Andrade de maneira muito talentosa, consegue expor toda a agonia vivida por aquela família. Agonia esta mais sentida ainda, entre os expectadores e leitores da trama. Pois, conforme Lukács nos seus estudos sobre o romance, e que pode ser observado também aqui neste trabalho, verifica-se que o herói das tramas atuais é problemático, assim como as personagens de *A Moratória*. Desta forma é importante analisar sobre o que escreve Lukács sobre a representação do herói na sociedade burguesa e, assim temos:

O romantismo torna-se cético, decepcionado e cruel em relação a si mesmo e ao mundo, o romance do sentimento de vida romântico é o da criação literária desiludida. A interioridade, a que se nega todo o caminho de atuação, conflui em si mesma, mas jamais pode renunciar em definitivo ao perdido para sempre; pois, mesmo que o queira, a vida lhe nega toda a satisfação dessa sorte: ela a força a lutar e, com estas a derrotas inevitáveis, previstas pelo escritor, pressentidas pelo herói. (LUKÁCS, 2000, p. 124).



Em *A Moratória* é possível conviver com esse clima de que as personagens devem se agarrar de todas as formas possíveis na ilusão de que devem lutar e talvez vençam, contudo, sabem que essa luta já está perdida. Como é o caso da luta da família de Joaquim para recuperarem a fazenda tomada pelo banco. Aqui, conforme aponta Lukács, os fatores externos não são mais relevantes do que a interioridade do sujeito. Mesmo que essa interioridade não tenha muitas opções de atuação. Sua saga deve continuar, pois o herói descrito por ele, esse novo herói “jamais pode renunciar ao perdido para sempre”. Sua sorte está lançada num mundo contingente e que Deus já não o ajudará. O herói moderno encontra-se abandonado por Deus e, suas expectativas, suas esperanças são ilusórias e, mesmo o próprio herói não acredita que essa esperança venha a se tornar realidade. Na obra aqui estudada, pode-se observar isso no momento em que o personagem Joaquim e sua filha Lucília dialogam sobre ter a fazenda de volta:

Joaquim: Com a nulidade do processo, vou recuperar a fazenda. Darei a você tudo que desejar. - Lucília: É bom esperar primeiro a decisão do tribunal. - Joaquim: O mal de vocês é não ter esperança. Essa é que é a verdade. - Lucília: E o mal do senhor é ter demais - Joaquim: Esperança nunca é demais. (ANDRADE, 1º Ato, p. 28-29).

Entretanto, percebe-se que nem mesmo Joaquim, no seu íntimo, é capaz de acreditar verdadeiramente no que diz. Porém, ele se renuncia a acreditar no presente, vivendo no passado e esperando um futuro que somente pode ser sonhado. Pois, no fundo do seu âmago, ele prevê que sua sorte já está fadada ao fracasso.

Outra característica peculiar da peça de Jorge Andrade é a maneira como as questões temporais são apresentadas na obra. Pois, conforme Szondi as questões temporais no drama são necessárias para que o mesmo seja considerado absoluto. Com isso temos:

O decurso temporal do drama é uma sequência de presentes absolutos. Como absoluto, o próprio drama é responsável por isso; ele funda seu próprio tempo. Por esse motivo, cada momento deve conter em si o germe do futuro, deve ser “preenche de futuro”. O que se torna possível por sua estrutura dialética, baseada por sua vez na relação intersubjetiva. (SZONDI, 2001, p.32).

Desta maneira, a peça *A Moratória* se destaca pela inovadora, até então, forma como o palco é montado. Os elementos cênicos ganham valor, dando aos objetos uma importância maior, podendo, em alguns momentos, ser comparada a dos atores. São criados no palco dois planos distintos. O primeiro plano, retratando o presente e, o segundo plano, num nível um pouco mais elevado do palco, representando o passado. Jorge Andrade usa esse artifício para construir na peça esse presente contínuo, mesmo quando as cenas são realizadas retratando o passado. Pois, a peça não é escrita/apresentada com uma ordem cronológica, sendo que presente e passado se alternam durante os atos da peça, em alguns momentos quase que dialogando entre si. O efeito criado com essa forma de exibição do passado quase que se tocando com o presente, é sentido de maneira muito intensa nos expectadores da peça. A agonia experimentada pelo público que já sabe que a família não retornará mais para a fazenda e que todas suas lutas são em vão é forte, é envolvente.

É nesse ambiente, com esse ritmo que a peça de desenrola, que as personagens se mostram e sentem juntamente com o público a aflição de nada poderem fazer para saírem da situação em que se encontram. Mais uma vez a arte consegue revelar fatos da história que talvez jamais pudesse ser sentido somente com relatos. Jorge Andrade em *A Moratória* poderia estar narrando em sua obra, a história de tantos fazendeiros, tantas famílias, incluindo a sua, que passaram por estes momentos. Pois, tiveram essas perdas materiais enormes, mas que talvez, conforme se observa na obra, nenhuma delas maior do que perder sua própria identificação com o mundo. Jorge Andrade parece dar outro significado para a história, ou seja, re-significa a história, faz dela arte. De acordo com Szondi “ao colocar em evidência o que “precipitou” na forma dramática como enunciado sobre a existência humana, ele faz de um fenômeno da história literária um documentada história da humanidade. (SZONDI, 2001, p.26).

Portanto, na peça *A Moratória*, a história de muitos fazendeiros, podendo ser a história da própria família do autor, é apresentada de maneira muito peculiar. Pois, narra a saga de uma família produtora de café que está acabada financeiramente, porém os fatos são contados pela própria perspectiva das personagens. Szondi salienta que “portanto, também nesse último aspecto o diálogo é suporte do drama. Da possibilidade do diálogo depende a possibilidade do drama.” (SZONDI, 2001, p.34). E, é por meio do diálogo é que os fatos da peça são apresentados para o expectador. Um fato que Szondi constata é que o drama do



teatro do teatro evolui juntamente com a história da humanidade no decorrer dos tempos. E que tal evolução do teatro, deve acontecer para poder adaptar-se, conforme ocorrem as mudanças culturais, políticas e econômicas no seio da sociedade no decorrer da história.

A diáspora e a crise de identidade do sujeito pós-colonial

Ao se analisar a obra *A Moratória* é possível perceber as dificuldades, as impossibilidades que as personagens encontram de se identificar com a nova vida na cidade. Esse deslocamento espacial causa também, deslocamentos, cisões em suas próprias identidades. Essas identidades que eles acreditavam ser imutáveis acabam por se mostrarem frágeis, impossibilitadas de superar tais mudanças.

Portanto, se faz necessário destacar como as personagens sofrem de alguma maneira, fraturas na sua identidade, observando conforme nos indica Hall (2011), que a ideia de identidade fixa e imutável do sujeito na pós-modernidade sempre foi uma fantasia. E, desta forma, pode-se analisar os descentramentos, as fragmentações da identidade, causados pela diáspora nas personagens da obra teatral *A Moratória*. Considerando também, as diferentes diásporas ocorridas na história das personagens da obra, será importante para este trabalho esclarecer o que é a diáspora e como ela ocorre na história. Para tanto, os estudos deste trabalho, apontam para alguns teóricos do assunto, como Stuart Hall, que tratará da questão da identidade cultural, Avtar Brah. Teóricos estes, essenciais para o desenvolvimento do presente trabalho.

Hall no seu livro *A identidade Cultural na Pós-modernidade* afirma que a questão da identidade tem sido muito discutida na teoria social. Para Hall (2011), isso ocorre uma vez que as velhas identidades encontram-se em declínio, fazendo surgir novas identidades, levando o indivíduo contemporâneo à fragmentação. Fazendo um paralelo com a peça *A Moratória*, em um dos diálogos de Joaquim com sua esposa Helena, ela diz que “a verdade, Quim, é que não evoluímos!”. (ANDRADE, 3º Ato, p. 162). As personagens, por não querer ou aceitar as mudanças, percebiam seu próprio declínio. Na peça *A Moratória* diferentemente da tragédia clássica, a falha está dentro, e não fora das personagens.

Sendo assim, Hall afirma que simpatiza com afirmação “de que as identidades modernas estão sendo “descentradas”, isto é, deslocadas ou fragmentadas” (HALL, 2008, p. 08). Hall apresenta três concepções de identidade: (a) sujeito do Iluminismo; (b) sujeito sociológico e (c) sujeito pós-moderno.

Fazendo uma breve distinção: o sujeito do Iluminismo, cartesiano, era considerado “totalmente centrado” e unificado; já o sujeito sociológico, refletindo a complexidade do mundo moderno, era formado por suas inter-relações pessoais, ou seja, interação entre o eu e a sociedade; e o sujeito pós-moderno, por sua vez, seria o que assume várias identidades diferentes e contraditórias. Segundo ele, “o sujeito está se tornando fragmentado, composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias e não-resolvidas” (2011, p.12). Hall argumenta que o processo de globalização, ao provocar mudanças sociais rápidas, provoca também um impacto na identidade cultural.

Na sequência do seu trabalho Hall discorre sobre o “Nascimento e morte do sujeito moderno”, há uma abordagem da transição do sujeito moderno para o contemporâneo. Hall comenta que o sujeito moderno nasceu da filosofia de Descartes, constituído como capaz de raciocinar e pensar, definido pela famosa frase do filósofo francês: “Penso, logo existo”. Dessa forma, esse sujeito já “nasceu” no meio da dúvida e do ceticismo, provocados pelo desenvolvimento científico, que marcaram o século XVII. Mesmo assim, o “sujeito cartesiano” era então concebido como racional pensante e, consciente, situado no centro do conhecimento. Esse sujeito vai sofrer alguns descentramentos, sobretudo no século XX.

O primeiro deles seria a interpretação das afirmações de Marx, na década de 60, de que “os homens fazem a história, mas somente sob as condições que lhes são dadas”. O segundo descentramento foi a descoberta do inconsciente por Freud, o que possibilitou a destruição da noção de sujeito racional, provido de uma identidade fixa. Para a concepção psicanalítica, “a identidade é realmente algo formada ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento” (2011, p. 38). O terceiro descentramento do sujeito cartesiano seria o promovido pelos estudos do linguista Ferdinand Saussure. Para ele, nós não somos os autores do que expressamos por meio da língua, uma vez que a língua é um sistema social e não individual. O quarto descentramento da identidade do sujeito cartesiano ocorreu com as publicações do filósofo francês Michel Foucault ao destacar um novo tipo de poder que ele identifica como “poder disciplinar”, constituído por novas instituições que se



desenvolveram ao longo do século XIX e que têm o poder de disciplinar o indivíduo. São elas: oficinas, quartéis, escolas, prisões, hospitais, clínicas e assim por diante. O quinto descentramento foi causado pelo impacto do feminismo, "tanto como uma crítica teórica quanto como um movimento social" (2011, p. 44). Seu caráter questionador e contestador coopera para o descentramento do sujeito cartesiano. Todos esses descentramentos contribuíram para que o sujeito cartesiano, visto como tendo uma identidade fixa, fosse descentrado, resultando nas identidades fragmentadas do sujeito pós-moderno.

Hall, ao falar da nação como um sistema de representação cultural, desenvolve o argumento de que as sociedades nacionais foram, um dia, centradas e coerentes, "mas que estão sendo deslocadas pelo processo de globalização" (2011, p. 50).

O autor explica que as causas do deslocamento das identidades culturais nacionais em fins do século XX seria a *globalização*, definida como "aqueles processos, atuantes numa escala global, que atravessam fronteiras nacionais, integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo, tornando o mundo, em realidade e em experiência, mais interconectado" (2001, p. 67).

Hall aborda "O global, o local e o retorno da etnia". O autor explica que o global não estaria substituindo o local, mas sim que eles se articulam. Segundo suas palavras, "a globalização (na forma da especialização flexível e da estratégia de criação de "nichos" de mercado), na verdade explora a diferenciação local" (2011, p. 77). Na concepção de Hall, a globalização não destruirá as identidades nacionais. Pelo contrário, seria possível que ela produzisse "novas identidades "globais" e novas identidades "locais" (2011, p. 78). Hall enfatiza ainda que a globalização é um processo desigual, marcada por ritmos diferentes no Ocidente e na "periferia".

Com o que foi exposto anteriormente, sobre a identidade fragmentada do sujeito pós-moderno num mundo globalizado, é necessário entendermos as diferentes manifestações da diáspora e como ela ocorre. Para tanto, citaremos a seguir as pesquisas de Avtar Brah e seus estudos sobre a diáspora. Brah procura trabalhar com o termo diáspora e suas transformações no decorrer da história.

A autora inicia seus escritos salientando que o termo diáspora deve ser entendido como "historicamente contingente". Pois, existem inúmeras diásporas no decorrer da história e, são ligadas a diferentes fatores econômicos, sociais, políticos e, psicológicos. Caracterizando, desta forma, diferentes diásporas. Contudo, ela afirma que a noção de diáspora normalmente está ligada, de forma íntima, a "imagem de viagem". Viagens estas, motivadas por inúmeros fatores, tanto político, social e econômico, quanto a fatores psicológicos.

Brah analisa o conceito de lar - homing - para estudar a diáspora, diferenciando, sobre maneira o conceito de diáspora como pátria. Pois, segundo ela, nem toda diáspora caracteriza-se como "retorno" à pátria. Mas, na maioria delas, "há o sentimento de lar".

Em contraposição ao sentimento de lar, observa-se que o termo diáspora remete a "criação de raízes" num outro lugar. Os estudos dessas viagens, segundo Brah, devem levar em consideração a história de quem viaja, como e quando viajam e, desta forma, o conceito de diáspora pode ser usado como um "mecanismo heurístico útil" (BRAH, 2005). Pois, revela como as diferentes diásporas são arquitetadas, desde o local de origem até o ponto de chegada.

A diáspora pode ser entendida como os choques psicológicos e culturais que ocorrem nas experiências migratórias dos indivíduos, de maneira isolada ou de uma coletividade. Isso ocorre por causa das separações e deslocamentos do sujeito diaspórico. Entretanto, Brah afirma que a diáspora deve ser analisada, também, por outro viés, pois as diásporas "são contestados terrenos culturais e políticos onde as memórias individuais e coletivas colidem, remontam e se reconfiguraram" (BRAH, p. 190). Percebendo-se assim, o papel da diáspora na formação de identidade. E que, nem sempre a diáspora desperta o desejo de retorno ao lar, local de origem da sua viagem.

Ao desenvolver seus estudos sobre a diáspora, Brah destaca que a formação da identidade do sujeito diaspórico entra em conflito com aquilo que os discursos mais conservadores afirmam sobre uma identidade pura e imutável, como o discurso sobre a identidade britânica que é tomada como exemplo pela autora. Ao focar esse trabalho para a peça *A Moratória* tem-se o exemplo do personagem Marcelo numa discussão com seu pai Joaquim, tenta lhe mostrar que as coisas mudaram e não podem mais ser revertidas. Porém, seu pai não aceita tais mudanças em sua vida, em sua identidade. Marcelo diz:

As regras para viver são outras, regras que não compreendemos nem aceitamos.
O mundo, as pessoas, tudo! Tudo agora é diferente! Tudo mudou. Só nós que



não. Estamos apenas morrendo lentamente. Mais um pouco e ficaremos como aquele galho de jabuticabeira: secos! secos! (ANDRADE, 2º Ato, p. 122).

As forças diaspóricas que agem na mutação da identidade não podem ser controladas pelo sujeito. Sendo assim, a autora discorre sobre uma diáspora que muda constantemente, que é um processo plural em transformação. Segundo Brah (2005) Identidades diaspóricas são ao mesmo tempo locais e globais. Elas são redes de identificações transnacionais englobando 'imaginado' e comunidades 'encontradas'. Desta forma, percebe-se que a formação da identidade, por meio do estudo da diáspora, conflita como a memória e narrativas, individuais e coletivas de lar - imaginação - com o local onde se cria raízes. Verificando que a diáspora sempre irá conflitar localização e deslocamento. "Em outras palavras, o conceito de diáspora refere-se à multi-localização com e através das fronteiras territoriais, culturais e psíquicas". (BRAH, p. 194). As fronteiras são lugares de transgressão que criam o "nós" e os "outros". A ideia do estrangeiro, do estranho, do outro e, por isso as fronteiras devem ser protegidas, vigiadas, em virtude desse "outro".

Contudo, Brah alerta que a construção do "nós" é intrinsecamente ligada as relações de poder. Ela faz questionamentos sobre quem detém o poder e quem está destituído de poder, considerando que essas relações é que vão determinar a construção do "nós". Aparecendo aqui a questão binária do preto/branco, Judeu/árabe etc. Brah faz apontamentos que levam a considerar o posicionamento social do sujeito nos grupos com os quais ele se relaciona. Na peça de Jorge Andrade isso pode ser constatado quando Joaquim dialoga com Helena sobre seu sentimento de não pertença, sente-se isolado no mundo no momento em que fica sabendo que perdeu a fazenda. Ele diz à Helena: "Naquele dia, andei como um louco pela cidade; em cada casa que entrava, era como não se encontrasse ninguém. Estamos sós, Helena; nem parentes, nem amigos! Não sei o que foi feito deles". (ANDRADE, 3º Ato, p. 162). Joaquim e sua família sofrem a diáspora ao perderem seu posicionamento social, pertencente à classe dominante.

Desta maneira, Brah segue analisando que as relações binárias são construídas socialmente, mas, o imperialismo com seu discurso opressor, tenta mostrá-las como naturais. Isso cria um racismo transfigurado para não parecer superior. Tal racismo pode criar forças na inferiorização do sujeito que sofre a diáspora, de acordo com sua situação econômica, questões de gênero e etnia. Em A Moratória Joaquim luta contra esse fato afirmando, aflito ao seu filho Marcelo: "Ainda somos o que fomos" (ANDRADE, 2º Ato, p. 119). Mas, em contraposição ao que Joaquim afirma acima, sua filha Lucília diz:

É muito mais grave do que parece. Você está pensando na situação financeira em que vamos ficar e eu não. Sinto que todos nós vamos ser envolvidos e, depois, não poderemos mais ser os mesmos. Não é só a fazenda que estamos ameaçados de perder. (ANDRADE, 2º Ato, p. 106).

Nota-se assim, a dificuldade que o sujeito diaspórico enfrenta na assimilação desta constatação, de que ele já não é o mesmo, ou não é o mesmo perante a sociedade. Isso ocorre sobremaneira por meio de discursos conservadores que manipulam ideologicamente a sociedade. Discursos estes, que também podem parecer inofensivos, mas que afeta as relações, de forma a subjugar o sujeito diaspórico.

Seu argumento fundamental é que o "espaço da diáspora" é composto, segundo Brah (2005), "por aqueles que migraram e seus descendentes e, igualmente por aqueles que são construídos e representados como indígena". Brah salienta como o termo "nativo" criou uma conotação pejorativa, sempre ligando o nativo a algo inferior. Podem-se observar estes fatos acima, também nas literaturas de povos indígenas, ou denominados nativos, pois não podem ser parte do cânon porque até mesmo a língua é considerada inferior. Tema este, que Brah trata como "creolisationoftheory", pois, tais comunidades são criolizadas por questões, culturais, sociais e políticas. Com isso, abre-se o debate sobre a questão das minorias. Tema importante na formação da subjetividade do sujeito, que pode ocupar a posição de minoria num determinado lugar e de maioria em outro, isso de maneira individual.

O espaço da diáspora é o ponto de confluência de processos econômicos, políticos, sociais e psíquicos. Onde os sujeitos se encontram, se emaranham e, se aceitam ou não. Na peça de Jorge Andrade, isso acontece o tempo todo, pois, principalmente Joaquim, não aceita sua nova condição, rejeitando as pessoas que não pertenciam a sua antiga classe social. Conforme a fala do próprio Joaquim em diálogo com sua filha diz: "De onde veio esse "povo"? Acho que você não devia trabalhar para essa gente! (ANDRADE 1º Ato, p. 72). Portanto, no espaço da diáspora, há pessoas que não conseguem se identificar com seu novo espaço, rejeitando ou sendo rejeitados. Brah salienta que a "creolised" é fundamental



para a compreensão das contradições de identidades, discursos e posicionamentos locais e de deslocamentos.

A impossibilidade de retorno ao lar

Pode-se verificar na obra *A Moratória* a importância do espaço da casa para as personagens. Ao longo de toda a peça se constata a forte ligação psicológica que elas têm com esse ambiente tão peculiar. O autor nos deixa marcas tanto nas falas das personagens como na forma com que o espaço é caracterizado no palco. E assim, no desenrolar da trama, as personagens sofrem com o desejo do retorno ao lar, mesmo sabendo que esse desejo de volta ao lar não poderá ser realizado. Desta forma, a única coisa que lhes resta é a imaginação, o sonhar. Como acontece no último ato da peça, quando as personagens se perdem nas lembranças das coisas da fazenda, como o café sendo arruado, o cantar das cigarras etc.

A casa é o ambiente que nos fornece rastros sobre como o ser humano se comporta no seu dia a dia, revelando a intimidade daqueles que o habitam. Desta maneira, devemos levar em consideração como nos organizamos e construímos nosso próprio espaço. Bachelard expõe que “é preciso dizer então como habitamos nosso espaço vital de acordo com todas as dialéticas da vida, como nos enraizamos, dia a dia, num canto do mundo” (2000, p. 200). Com isso, ao verificar toda a simbologia de alguns elementos cênicos presentes no palco, como os quadros, o relógio, o galho da jabuticabeira, entre outros. São marcas da história de vida das personagens, de como viviam, como se enraizavam.

A casa é o espaço onde o ser humano encontra segurança, sente-se livre das pressões do mundo exterior e sonha. Conforme Bachelard, “[...] Se nos perguntassem qual o benefício mais precioso da casa, diríamos: a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa nos permite sonhar em paz” (2000, p. 201). Com isso, ao recorrer à obra *A Moratória*, mais precisamente no diálogo de Helena com Joaquim, temos o momento em que os dois relembram acontecimentos distantes, como a primeira vez que ficaram a sós na casa. Joaquim diz que: “Naquela época não havia nicho, a janela grande; mas é ainda a mesma sala, são os mesmos móveis!”. (ANDRADE, 3º Ato, p. 155). Esse momento da peça parece ser um dos mais tocantes e emocionantes de toda a obra, tal a importância da casa no inconsciente humano. Observamos, também, que cada casa tem suas características peculiares, que influenciam ou podem influenciar no comportamento dos seus moradores. Orientados por este ponto de vista, deve-se observar a reflexão de Bachelard:

Bem entendido, é graças à casa que um grande número de nossas lembranças estão guardadas e se a casa se complica um pouco, se tem porão e sótão, cantos e corredores, nossas lembranças têm refúgios cada vez mais bem caracterizados. (BACHELARD, 2000, p. 202).

Percebe-se que o espaço atua de forma a nos fazer sonhar, guarda nossas lembranças e o tempo já não opera com a mesma intensidade sobre ele. Bachelard define que “em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido, o espaço serve para isso” (2000, p. 202). Nas obras teatrais, verifica-se o quanto o espaço e, mais em particular, o espaço da casa e da fazenda podem atuar deliberativamente no desenrolar da trama. Toda a família sabe o quanto o espaço da fazenda tem um valor simbólico muito importante para todos, mas principalmente para Joaquim. Desta forma, pode-se comprovar isso na fala de Helena que segue:

Se seu tio arrematar a fazenda, o Quim poderá continuar, trabalhar, morrer em suas terras. Há homens que não sabem, não podem viver fora do seu meio. Seu pai sempre morou na fazenda. Para nós o mundo se resume nisto. Toda a nossa vida está aqui. (ANDRADE, 2º Ato, p. 99).

De acordo com o exposto acima, é notório que o sujeito pós-colonial e pós-moderno sofre crises de identidade ao deixar seu local de origem, seu espaço social como um todo e, mais precisamente sua própria casa. Numa obra romanesca ou no drama, o espaço pode ter o papel de se comunicar com as personagens ou, de comunicar algo ao público leitor ou expectador. Sobre isso, Hall afirma:

Existem literalmente milhares de experiências que inconscientemente nos provam que o espaço é um meio de comunicação. No entanto, é provável que não tivéssemos consciência desse fato se não percebêssemos que o espaço é organizado de forma diferente em cada cultura (HALL, 1994, p. 188).



Acredita-se, ser de grande acuidade o estudo desta perspectiva de organização cultural, para, assim, procurarmos entender como o espaço se destaca na obra de Jorge Andrade. A casa aparece, em algumas obras, como símbolo de ostentação, poder e também de decadência. Bachelard discorre sobre os valores da casa onde nascemos:

E a casa da lembrança torna-se psicologicamente complexa. A seus abrigos de solidão associam-se o quarto, a sala onde reinaram os seres dominantes. A casa natal é uma casa habitada. Os valores de intimidade aí se dispersam, estabilizam-se mal, sofrem dialéticas. Quantas narrativas de infância – se as narrativas de infância fossem sinceras – nos diriam que a criança, por falta de seu próprio quarto, vai arrumar-se no seu canto! Mas para além das lembranças, a casa natal está fisicamente inserida em nós. Ela é um grupo de hábitos orgânicos. Após vinte anos, apesar de todas as escadas anônimas, redescobriríamos os reflexos da “primeira escada”, não tropeçaríamos num degrau um pouco alto. Todo o ser da casa se desdobraria, fiel ao nosso ser (BACHELARD, 2000, p. 33).

Baseando-se nisso, verificamos a fala da personagem Helena ao conversar com seu marido, ela dizia que esperava voltar a sua casa natal, conforme segue: “Sabe o que é que eu pensava? Na minha casa. Na casa de meus pais. Eu julgava que, depois que tudo aquilo acabasse, ia voltar para lá!”. (ANDRADE, 3º Ato, p. 158). Contudo, o retorno ao lar já não é mais possível. As rupturas, os deslocamentos do sujeito pós-colonial são definitivos, e também, são traumáticas. Na representação da obra *A Moratória*, pode-se averiguar os problemas que as personagens encontram para criarem novas raízes, novas identificações. As personagens devem conviver na amargura do fracasso, pois na peça de Jorge Andrade, diferentemente da tragédia clássica, a falha não está em algo exterior, mas está dentro das personagens.

Referências

- ANDRADE, Jorge. **A Moratória**. 15. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1995.
- BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. [trad. Antônio de Pádua Danesi]. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala**. São Paulo: Global, 2001.
- HALL, Eduard. **A Linguagem Silenciosa**. Lisboa: Relógio D'Água, 1994.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. (Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro). 11.ed. Rio de Janeiro: DP&A editora, 2011.
- LUKÁCS, Georg. **A Teoria do Romance**. São Paulo: Duas Cidades; Ed.34, 2000.
- SZONDI, Peter. **Teoria do drama Moderno (1880-1950)**. Tradução: Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.



Dzi Croquettes e o teatro musical: uma leitura a partir do conceito de *gestus* social brechitiano

Vera Lúcia Ferreira Lima (UNESPAR)
Devalcir Leonardo (UEM/UNESPAR)

RESUMO: O presente artigo apresenta o teatro musical do *Dzi Croquettes*, grupo teatral e performático iniciado nos anos 70, período histórico marcado pela ditadura militar em sua mais violenta fase, pois estava em vigor o AI-5 (Ato Institucional número 5). O *Dzi Croquettes* foi um marco artístico no Brasil, mas, infelizmente, ficou profundamente esquecido na história do teatro. Suas influências ainda permanecem vivas em diversas formas artísticas mesmo que de maneiras distintas àquelas que foram apresentadas a milhares de brasileiros encantados com o brilho charmoso característico do movimento. O presente artigo tem como finalidade apresentar dois objetivos: o resgate da memória e recepção do grupo nos anos de 1970, além da identificação e análise do conceito *gestus* social proposto por Bertolt Brecht em algumas performances do grupo. Para fundamentar a análise, partiremos das seguintes obras BRECHT (2005), LOBERT (2010), ROSENFELD (2005).

Palavras-chave: *Dzi Croquettes*; *Gestus* social, Resistência.

1. INTRODUÇÃO

O presente artigo apresentará de forma panorâmica a história e o legado do grupo *Dzi Croquettes*, bem como fará uma análise de algumas performances a partir do conceito de “*gestus* social”, originado de Bertolt Brecht, um dos dramaturgos mais criativos e influentes do século XX que revolucionou o teatro tendo como base as teses do marxismo e, principalmente, o conceito de dialética. Por isso, o seu teatro épico também é chamado de dialético. O teatro de Brecht é chamado de dialético, uma vez que tem como um de seus objetivos explicitar para o público as contradições que se apresentam na vida social. E, mais, essas contradições não se resolvem no palco, pois Brecht foge de um teatro maniqueísta ou moralista. Uma vez explicitada as contradições sociais, cabe ao público realizar a síntese dialética a partir da reflexão. O *gestus* social é um operador cênico fundamental para que o teatro brechtiano atinja o seu objetivo principal. O *gestus* é a ação/ expressão facial/ interpretação que pode contradizer/ entrar em choque com o discurso de seu próprio personagem, de outro personagem, da própria narrativa, do discurso dominante etc. Ou seja, ele instaura a dialética, a contradição.

O grupo *Dzi Croquettes* não tinha a mesma linha do teatro político do Arena¹ ou do CPC da UNE², extinto com o golpe militar em 1964. Suas performances aproximavam-se mais das concepções da contracultura e do estilo *hip*, em alta neste momento histórico, isto é, o *Dzi* pode ser caracterizado como um grupo de artistas anarquistas que contestavam de forma radical a sociedade burguesa e seus valores. Apesar disso, não se apropriava de forma evidente as teses marxistas como a luta de classes, mas reafirmava, por meio da arte, os

¹ O Teatro de Arena foi fundado em São Paulo, em 1953, pelo ator e diretor José Renato que fez parte da primeira turma da Escola de Arte Dramática de São Paulo (EAD). O grupo contou com a participação de outros integrantes importantes como Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal e Oduvaldo Vianna Filho, apenas para citar alguns. Em 1958, o Arena passava por uma das piores crises desde sua criação e a peça teatral *Eles Não Usam Black-Tie*, escrita por Guarnieri, colocou o Arena no cenário nacional e fez-lhe responsável por iniciar um teatro político moderno no Brasil.

² Criado em 1962 por um grupo de intelectuais ligado à UNE - União Nacional de Estudantes, tinha como propósito a “arte revolucionária”, colocando-se ao lado do povo. Sua produção centrou-se na música e na poesia, no cinema e no teatro. Foi extinto violentamente nos primeiros dias de abril de 1964.



aspectos humanos, com muita ironia e sarcasmo. Isso por meio de uma proposta diferente e ousada que revolucionou o teatro da década de 70, com uma estética andrógena e textos inteligentes, irônicos e com figurinos inusitados para o que se vias no teatro de então, em relação ao que se via no teatro até então. Portanto, pode-se notar uma aproximação maior com o Teatro Oficina³, não somente em nível temático, mas sim com a própria concepção de arte do Teatro Oficina, dirigido por José Celso Martinez Corrêa, devido à influência do tropicalismo presente em peças como o *Rei da Vela* (1933), de Oswald de Andrade, encenada em 1967 pelo Oficina. Nessa peça, a influência do movimento aparece, principalmente, nos figurinos e na linguagem. No entanto, o Dzi se apropria destas influências e as transforma em uma nova linguagem artística tendo como ponto de partida o teatro de cabaré e os musicais da Broadway.

Os treze moços conquistaram um público gigante e apaixonado. Entre eles, estavam pessoas famosas e brilhantes, como a madrinha do grupo Lize Minnelle, que colaborou para o sucesso do grupo na Europa, principalmente, na França.

Pelo fato de o grupo se situar, histórica e socialmente, na década de 1970, uma questão problema que norteará este artigo será: como é possível compreender o sucesso desse grupo tão polêmico em um contexto marcado pela censura e pela perseguição principalmente aos artistas, jornalistas e políticos que ousavam resistir à ditadura militar imposta até 1985?

Logo, uma possível resposta à esta questão encontra-se, provavelmente, na forma estética do grupo Dzi Croquettes. Portanto, a análise presente neste artigo terá como foco a linguagem irônica do grupo que acreditamos se aproximar de algumas das características do teatro épico. A aproximação se evidencia não só na ironia, mas também em elementos como o estranhamento e, consequentemente, na quebra da quarta parede. Acredita-se, assim, que toda a linguagem irônica do grupo ganha materialidade por meio do emprego do conceito de *gestus social* proposto por Brecht.

2. DZI CROQUETTES: HISTÓRIA E MEMÓRIA

Dzi Croquettes, segundo Lima (2014), foi um grupo de artistas da década de 70 que estreou oficialmente no ano de 1972, em meio à situação política que o Brasil se encontrava: proibições culturais, intervenções políticas e Atos Institucionais. O grupo inovou os espetáculos de sua época, quebrando preconceitos, enfrentando a ditadura militar brasileira com ironia e inteligência e influenciou inúmeros artistas nacionais e internacionais. Composto por treze homens com corpos bem definidos, pernas peludas, “barbudose”, presença máscula, vestidos de mulher com pequenas tangas, *lingeries*, uma maquiagem extravagante, produzidos por purpurina, plumas e salto alto. Eles apresentavam números de dança e teatro em clubes de Niterói e em programas de televisão.

A linguagem característica de cabaré e, sobretudo, os costumes do carnaval carioca – ambos os presentes na estética do grupo –, onde os homens se vestiam de mulher, modificaram o teatro nacional e influenciaram o teatro internacional. A partir dessa base de criação artística, os trabalhos de atuação, coreografias e vestimentas fizeram do grupo responsável por uma das mais inovadoras experiências artísticas da época. Seu trabalho gerou grandes marcas da cena de humor brasileiro, como o *besteirol*, e, também, da Bossa Nova, da MPB e do palavreado popular.

O grupo, segundo Tatiana Issa em entrevista à Saraiva Conteúdo em julho de 2010, tinha como filosofia o conceito de que “Não somos homens, nem mulheres, somos gente.” Segundo Julia Moreira:

Eram feitos de carne, assim como croquetes. Foi a partir dessa conclusão que, sentados numa mesa de bar, alguns artistas decidiram nomear o seu recém-criado grupo. A repetição da letra ‘t’ e o ‘Dzi’ (um aportuguesamento espiritualizado do artigo da língua inglesa ‘the’) foram inspirados no conjunto norte-americano The Coquettes. E assim, com humor e criatividade, uma das maiores manifestações de contracultura da História do Brasil ganhou forma (MOREIRA, 2010).

Tendo como inspiração os espetáculos da Broadway, as diversas manifestações culturais como o jazz e a bossa nova e o movimento gay, o grupo, durante nove anos,

³ Foi fundada em 1958, na Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, por Almir Haddad, José Celso Martinez Corrêa e Carlos Queiroz Telles. O Oficina tinha como parte do processo de criação artística a antropofagia de 1922, materializada no contexto das décadas de 1970 no movimento do Tropicalismo.



escandalizou o público com suas apresentações irreverentes, bem humorados, extremamente inteligentes e talentosas. Sua proposta alternativa de vida era materializada na prática, pois o grupo vivia como uma família dentro e fora do palco. Dos integrantes originais (Wagner Ribeiro, LennieDale, Cláudio Gaya, Cláudio Tovar, Paulette, Ciro Barcelos, Bayard Tonelli, Roberto Rodrigues, Carlinhos Machado, Bene, Eloy, Reginaldo e Rogerio de Poly), cinco ainda estão vivos (Tovar, Barcelos, Tonelly, Bene e Rogério). Eram todos homens, mas na família "Dzi" existia pai, mãe, tias, irmãos e irmãs.

É uma brincadeira, mas é como nas outras famílias - o X. é o pai porque é autoritário, y. é a mãe porque é conciliadora, as filhas porque são as pessoas mais novas, as tias porque são como todas as tias, querem organizar tudo e se metem em tudo, as sobrinhas são as que chegaram quando o grupo já estava formado (LOBERT, 2010, p. 95).

Dzi Croquettes faziam de si mesmos engraçados e criativos. Fosse através das cenas de dança, da técnica ou do improviso. Eles variavam seus vocabulários e mostravam diferentes formas de falar, chocavam e abriam espaço para a plateia interagir em seus shows, fato relevante para outras correntes surgidas. Não mostravam sua masculinidade nem mesmo sua feminilidade, de modo que a crítica e a potencialidade do grupo estavam justamente em confundir os dois termos e ser uma pessoa em dois gêneros opostos. Para isso, a representação era o corpo, com a finalidade de significar todos os seres e não particularidades: "(...) ou a gente representa todos ou não representa nada." (LOBERT, 2010.)

O grupo proporcionou para a cultura brasileira um novo olhar para o teatro, motivando atores e profissionais da área a lutarem por um ideal. Exerceu influência em inúmeros artistas tais como "Secos & Molhados" e "As Frenéticas", que buscaram colocar em suas artes ideologias similar. Eles trouxeram algo novo para o teatro, apresentando discussões referentes às características sociais comumente conferidas ao sexo biológico (o sexo com o qual a pessoa nasceu: macho, fêmea / masculino, feminino); e referentes também ao embate sobre a orientação sexual (que indica pelo o que a pessoa sente atração: heterossexual, homossexual, bissexual, pansexual, assexual); e identidade de gênero (é a maneira como a pessoa se enxerga, ou seja, o gênero com o qual se identifica). e a identidade de gênero, ocasionando críticas, reflexões e influências em relação à esse debate.



Figura 1 - Grupo Secos & Molhados - Fonte:

<http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/musica/2013-10-06/disco-classico-do-secos-e-molhados-faz-40-anos-e-ganha-homenagem.html>

Negando os rótulos e assumindo a multiplicidade de caracteres, eles mesmos diziam que "não [eram] representantes do *gay-power*, nem dos andróginos, nem dos homens, nem das



mulheres, nem dos brancos, nem dos pretos, mas de todos. Porque ou a gente representa todos ou não representa nada" (LOBERT, 2010.). A questão era justamente essa: jogar com uma identidade de gênero fugindo de qualquer tipo de classificação. Criou-se então uma confusão de estereótipos sexuais confundindo, inclusive, a própria ditadura que não conseguia detectar onde estava exatamente a ameaça do grupo, além dos corpos nus. O grupo era, assim, político na maneira de ser e crítico das instituições nas entrelinhas da comédia musical. Os espetáculos misturavam jazz, musicais da *Broadway*, cabaré, samba, teatro de revista, macumba, bossa-nova e improvisação e em um exercício de pura antropofagia. A antropofagia, como o nome diz, diz respeito ao ato de ingerir (no caso estético, incorporar), mas, depois, vomitar: ou seja, modificar aquilo que foi incorporado. Talvez seja o caso de levar isso em consideração.

Portanto, a ambiguidade era uma característica geral dos espetáculos e a riqueza da indumentária e dos jogos cênicos contribuía para isso. Essa ambiguidade acontecia com a mistura da técnica e da imaginação e variava entre momentos bem elaborados, como os que apresentavam técnicas e passos de danças intensamente ensaiadas para os de albarde, e entre momentos de improviso e criatividade. Diante disso, propomos a leitura dessa ambiguidade a partir de um dos conceitos que permitem a efetivação do teatro épico, mais especificamente a partir do conceito de *gestus social*.

3. O TEATRO ÉPICO E O *GESTUS* SOCIAL

É importante enfatizar que o termo "épico" não é aplicado simplesmente como um adjetivo, mas sim como um substantivo, como um sintagma que determina uma nova forma (teatro épico). Este termo, segundo Rosenfeld (2011, p. 11) também é utilizado em seu sentido técnico como - "gênero narrativo". Não se pode perder de vista, no entanto, que a confluência entre os gêneros lírico, épico e dramático sempre esteve presente na criação artística. a separação entre eles tem, portanto, intuito didático e serve a fins epistemológicos para a ciência da literatura.

Por isso, na antiguidade clássica, pois no teatro medieval não havia, por exemplo, cumprimento à regra das três unidades, a separação era vista como negativa e, na modernidade, como positiva, com afirma Szondi (2011) ao problematizar a separação estanque entre os gêneros desde Aristóteles, já que sempre houve interpenetração de um gênero em outro.

É importante lembrar que A Poética de Aristóteles é um trabalho descritivo, que visava descrever as práticas literárias de seu tempo. No entanto, no classicismo, ela foi tomada como um trabalho prescritivo e ganhou estatuto de norma a ser seguida.

Durante o classicismo - até o drama moderno - isso foi apontado como um defeito. Segundo Szondi (2001), é próprio do drama moderno ser uma forma que está permanentemente em crise ao assumir elementos de outros gêneros (lírico e épico), o que se evidencia no expressionismo e no naturalismo, respectivamente.

Neste sentido, a obra *O teatro épico* (2011), de Anatol Rosenfeld contribuirá de forma decisiva para o aprofundamento do teatro de Bertolt Brecht. O livro *O teatro épico* é dividido em cinco partes. Na primeira parte, Rosenfeld faz uma apresentação didática dos gêneros literários: épico e lírico e seus traços estilísticos fundamentais. O gênero dramático é analisado separadamente apresentando as contribuições de Hegel, Goethe e Schiller. Na segunda parte, é apresentado um painel do teatro desde a Grécia antiga até o teatro de Shakespeare e o teatro romântico. A terceira parte inicia-se com a crise do drama no Naturalismo, originada pela assimilação de uma temática referente à vida social e histórica que, conseqüentemente, fez com que emergisse o elemento épico na estrutura dramática. Na quarta parte, Rosenfeld apresenta como a dramaturgia épica é assimilada no teatro asiático e, depois, passa para as particularidades estéticas de alguns diretores teatrais como Meyerhold (1874-1938?) e seu método biomecânico; o teatro festivo de J. Vachatangov (1883-1922) e Erwin Piscator (1893-1966) com seu o palco político. Nesta mesma seção, Rosenfeld apresenta os principais autores norte-americanos cujas dramaturgias dão testemunho da crise do drama, como Tennessee Williams, Eugene O'Neill, Arthur Miller, Thornton Wilder, dando destaque ao explicar as razões do teatro épico de Paul Claudel.

Na quinta parte do livro, Rosenfeld apresenta o teatro de Bertolt Brecht, destacando sua origem no teatro naturalista e sua inovação a partir de bases marxistas. No entanto, o termo "teatro épico", segundo Rosenfeld (1985, p. 146), surge desde 1926, quando "Brecht começou a falar de 'teatro épico' depois de pôr de lado o termo 'drama épico', visto que o cunho narrativo da sua obra somente se completa no palco". Uma das



categorias mais caras ao teatro épico é o efeito de *distanciamento*. Rosenfeld apresenta uma síntese do processo de escrita de Brecht que culmina na aplicação do efeito de distanciamento de forma plena no teatro épico:

Enquanto inicialmente se dirigia contra o “teatro culinário” de mero entretenimento, passou a defender Brecht e depois um palco que, embora oposto ao teatro como “ramo burguês de entorpecentes”, vista ainda assim ao prazer do público. Isso corresponde ao desenvolvimento da sua obra teatral. De início é ela emocional e ainda burguesa (*Baal*, *Tambores na Noite*); depois vem a fase “refrigerada” – a partir de *Na Jângal das Cidades* (1921) – fase que chega ao congelamento nas peças didáticas (*Aquele que disse sim*, *Aquele que disse não* (1929/30), *A Exceção e a Regra*, *A Decisão* (1930) etc.) e na qual nega dialeticamente a fase anterior. A sua última fase, a peça como *A Vida de Galilei* (1938/39), *A Boa Alma de Se Tszuan* (1938/40), *O Círculo de Giz Caucasiano* (1945) etc., é uma síntese das atitudes anteriores (ROSENFELD, 2011, p. 150-151).

Rosenfeld (2011, p. 155), citando Brecht, diz que “distanciar é ver em termos históricos”. Este processo de historicização confere ao teatro épico apresenta as bases de uma sondagem científica que, acima de tudo, se estabelece como texto literário. Rosenfeld apresenta os seguintes procedimentos presentes no teatro de Brecht e que promovem o distanciamento: os recursos literários, os recursos cênicos e cênicos-literários, os recursos cênicos-musicais e o ator como narrador. Destes recursos, destacaremos dois: os literários e os recursos cênico-musicais. Com relação aos recursos literários, serão considerados a paródia e a ironia, uma vez que acredita-se que eles permitem uma leitura interpretativa das performances do Dzi Croquettes. Dentre os recursos literários, a ironia e a paródia promovem, num primeiro momento, um importante efeito de estranhamento/distanciamento no leitor/espectador. Para o efeito de distanciamento, Rosenfeld seleciona a seguinte frase da peça *Mãe Coragem* (1939):

“1631. A vitória de Magdeburg, de Tilly, custa à Mãe Coragem quatro camisas para oficiais”. Tal texto mostra a relação entre o grande acontecimento histórico e os prejuízos miúdos do indivíduo insignificante; ademais, ambos os eventos são relativizados; distanciam-se mutuamente pela ligação irônica numa só frase (ROSENFELD, 2011, p. 156).

Outro elemento literário que propiciará o efeito de distanciamento é a paródia. Sendo assim, Rosenfeld afirma que:

[...] é a paródia que se pode definir como o jogo consciente com a inadequação entre forma e conteúdo. Se atravessadores ou *gangster* exprimirem as suas idéias sinistras ou hipócritas no estilo poético de Goethe ou Racine o resultado é o choque entre conteúdo forma; a própria relação inadequada torna estranhos o texto e os personagens, obtendo-se o violento desmascaramento que amplia o nosso conhecimento pela explosão do desfamiliar. [...] Assim, em *Santa Joana dos Matadouros* (1929/30) e *A Resistível Ascensão de Arturo Ui* (1941) trata-se de histórias sinistras de atravessadores e *gangster*, apresentadas no estilo do drama elevado (ROSENFELD, 2011, p. 156-157).

O recurso cênico-musical também é muito utilizado nas peças de Brecht, pois tem como função interromper a peça para narrar outras perspectivas que se somarão à cena apresentada. Esse recurso é alcançado por meio do deslocamento do ator em relação ao seu personagem. Segundo Rosenfeld, (2005, p. 159) “um dos recursos mais importantes de distanciamento é o de o ator se dirigir ao público através de coros e cantores”. Rosenfeld destaca a importância da música no teatro épico e como os atores quando cantam dirigem-se diretamente para o público,

Geralmente a música assume nas obras de Brecht a função de comentar o texto, de tomar posição em face dele e acrescentar-lhe novos horizontes. Não intensifica a ação; neutraliza-lhe a força encantatória. Quanto aos *songs*, variam na sua função. Alguns deles são dirigidos diretamente ao público e seu “gestus” é, quase sempre demonstrativo, apontando “com o dedo” as falhas do mundo narrado (ROSENFELD, 2011, p. 160).



Sobre o recurso do ator narrador Rosenfeld apresenta as reflexões de Brecht registradas em seu livro *Pequeno Organon*:

O ator épico deve “narrar” seu papel, com o “gestus” de quem mostra um personagem, mantendo certa distância dele. [...] Assim dialoga não só com seus companheiros cênicos e sim também com o público.

[...] Na medida em que o ator como porta-voz do autor, se separa do personagem, dirigindo-se ao público, abandona o espaço e o tempo fictícios da ação (ROSENFELD, 2011, p. 161).

Esses recursos cênico-literários, como a ironia, a paródia, a música irão constituir uma síntese, que será denominada por meio da expressão “gestus social”:

A expressão dos personagens é determinada por um “gestus social”. “Por gestus social seja entendido um complexo de gestos, de mímica e (...) de enunciados que uma ou mais pessoas dirigem a uma ou mais pessoas” (IV, pag. 31). Mesmo as manifestações aparentemente privadas costuma-se situar-se no âmbito das relações sociais através das quais os homens de determinada época se ligam mutuamente. (ROSENFELD, 2005, p.163).

Portanto, este conjunto de recursos literários e cênicos serão à base da análise de algumas performances do grupo DZI Croquettes, pois a dramaturgia do grupo foi capaz de denunciar as injustiças tendo como foco a ironia permeada de comicidade. Suas paródias, ao mesmo tempo em que faziam rir, também faziam pensar. Tudo isso materializado no “gestus social”.

3.1 O “GESTUS SOCIAL” NOS ESPETÁCULOS DO DZI CROQUETTES

Um dos desafios para escrever e interpretar as performances do grupo DZI Croquettes passa pela ausência de um texto dramático. Neste sentido, para materializar a análise das performances, usaremos algumas imagens que sintetizam, para este recorte de estudo, a trajetória do grupo e sua estética. Para aplicar a leitura proposta, as imagens selecionadas surgem de duas performances: Carmem Miranda representando uma releitura debochada da identidade nacional e Hitler simbolizando uma crítica a todo tipo de intolerância. Juntamente com a performance de Hitler, aparece a figura emblemática de Chaplin compondo uma conexão intermediária entre teatro e cinema para intensificar a sátira contra as ditaduras.

Uma primeira aproximação entre o grupo DZI Croquettes e o teatro épico de Brecht se dá em relação ao aspecto da construção coletiva das personagens, ou seja, a não existência de um protagonista que reina soberano sobre os outros personagens. No “show” do DZI, todos têm o mesmo espaço e a mesma importância. O elenco está no palco para fazer a cena, construindo a crítica através do “gestus social”, em grupo ou individualmente, dependendo do momento da peça. Neste sentido, os membros do DZI tinham consciência dos seus papéis, sabiam representá-los sem perderem a dimensão sedutora de várias de suas apresentações, pois o jogo entre ficção e realidade era sempre testado pela sátira e pela ironia de seus números.

O que Brecht denomina de “gestus social”, (para distinguir a qualidade da representação de determinadas expressões humanas no palco, por gestus social seja entendido um complexo de gestos, de mímica e (...) de enunciados que uma ou mais pessoas dirigem a uma ou mais pessoas), em nossa análise, encontra-se amalgamado no todo da expressão artística do DZI Croquettes, no entanto, podem-se destacar as coreografias, os figurinos, o estranhamento causado pelo colorido, pela ousadia de corpos quase nus, o deboche da situação política e social do país como marcas que permitem a concretização do gestus no trabalho deste grupo. No figurino de algumas cenas, principalmente a de “Hitler”, há a sátira com os desmandos dos militares por meio da seguinte estratégia: partes de vestimentas imitam o fardamento militar, mas misturam-se com peças femininas, inclusive, com peças íntimas. O gestus resulta do choque desses elementos com a representação predominante dessas pessoas na realidade. Isso causa um estranhamento no público gerando o efeito de distanciamento. Isso é uma maneira de chocar o público e chamar a atenção para o que estava acontecendo nas ruas, para as atitudes desumanas na sociedade perante esta realidade brutal do público e dos próprios militares, imposta por um regime cruel e abusivo.



Quando é apresentada uma Carmem Miranda “Andrógena”, sensual e disforme ao mesmo tempo, mais uma vez há o espanto, a provocação, o estranhamento épico. Através desse estranhamento, a mensagem é lançada aos espectadores, que são estimulados a refletirem: por que não uma Carmem dentro dos padrões estabelecidos como “normais” representada por uma linda e exuberante atriz/cantora? Qual o motivo de um homem estar trajado de Carmem? Ainda mais daquela maneira grotesca e alarmante. Os traços brutos e a pele peluda em nada se parecem com a pele sensível e os traços angelicais de Carmem. Qual seria a proposta do grupo com tais cenas?

Um ícone não só da cultura brasileira, Carmem foi uma figura totalmente explorada pela indústria cultural norte-americana e fez muito sucesso lá e chegou a ficar muito doente também. Tanto é assim que uma produtora americana, quando viu uma apresentação de Ney Matogrosso no Brasil, o convidou para realizar trabalhos lá ele respondeu: “não quero ser a nova Carmem Miranda”.

Sendo então, nos Dzi, ela é representada como uma paródia, (o que é próprio do recurso artístico, paródia, se aproximar do objeto a ser parodiada para, depois, distanciar-se totalmente dele.), o convite quase que obrigatório à reflexão e uma análise das próprias atitudes dos espectadores perante a sociedade. Será que estamos tentando mudar algo, ou estamos “seguindo a banda” e deixando-a tocar à maneira que quiser? Estas questões sugeridas nos propõe uma possível resposta: não existe uma verdade única, tudo pode ser visto de outro ponto de vista. Esta foi a atitude do Dzi ao reinterpretar Carmem Miranda, ícone nacional, vista agora pelo prisma da irreverência e ironia dos anos de 1970. Se a Carmem Miranda dos anos 1930 a 1950 serviu de modelo alegórico de um Brasil que poderia dar certo, a Carmem dos anos de 1970 faz com que o público repense o que é ser brasileiro neste contexto marcado pelo slogan: “Brasil ou ame-o ou deixe-o”.

Será que calar não é ser complacente com o inimigo? Será que soltar a voz não é se arriscar demais? Nas ruas, as pessoas tinham essa “prudência”, mas, no palco, o Dzi não media esforços para contestar e criticar os fatos naquele contexto, por isso, o grupo cantava e dançava seus protestos, estavam envoltos a uma arte esplêndida e realizavam uma crítica severa, moldada entre sátira e deboche. Neste sentido, a trincheira de luta do Dzi era o palco, no entanto, o que tornava sua arte indecifrável para os censores da ditadura era o fato de suas performances romperem com o maniqueísmo entre bem e mal, neste aspecto o Dzi compõe um elemento fundamental do teatro épico: a arte não é um panfleto político, mas uma linguagem elaborada que exige do leitor ou do público outro olhar.



Figura 2 – Carmem Miranda (andrógena) – Fonte:

<http://cinebancarios.blogspot.com.br/2010/08/documentario-dzi-croquettes-em-pre.htmlpre.html>



O discurso político nas cenas dos espetáculos dos Diz Croquettes eram compostos com ironia e deboche, pois criticavam a cena política brasileira fazendo sátira de Hitler ou de Chaplin. Quando o grupo traz cenas como: "Hitler no figurino de bailarina e Chaplin em um figurino sensual", usando a estética da androgenia, fazem uma sátira bem humorada, trazendo o discurso político, que é, no entanto, sério e, ao mesmo, tempo crítico.

A postura rígida e firme de Hitler ironizada na figura leve e graciosa da bailarina contrapõe-se ao figurino disforme e precário; a sutileza dos gestos de Chaplin transforma-se em uma mistura de sensualidade e técnica de dança, representada no sapateado e na precariedade e no *glamour* do figurino, com meias grandes de futebol e casacos com brilho. Estes elementos compõem o que identifica-se como "gestus social", pois eles não estão apenas representando um fato, mas possibilitando aos espectadores analisar outras camadas sociais desde o contexto internacional, como a famigerada ação dos Estados Unidos contra Hitler e, agora, neste contexto de 1970, o financiamento de novas ditaduras como a imposta ao Brasil.



Figura 3 - Chaplin "Parodiado" - Fonte: <http://www.satisfeitayolanda.com.br/blog/tag/dzi-croquettes/>

Nessas cenas, fica clara a crítica ao nazismo e, ao criticar o nazismo, faz-se uma crítica à ditadura brasileira e aos abusos e absurdos ocorridos neste período: o desrespeito aos cidadãos e, principalmente, à classe artística; a censura arbitrária, a prisão e ao exílio. Porém, essa crítica é feita de maneira camuflada e inteligente fazendo com que os censuradores/opressores demorassem a descobrir onde estava a ameaça. Talvez, creio eu, que seria mais burrice dos censures que não percebia a crítica logo de cara ao se incomodarem com os corpos quase nus, do que a camuflagem do grupo. Assim, a maior preocupação dos ditadores tentando censurar os espetáculos era vestir o grupo, que se apresentava em algumas cenas usando como figurino apenas pequenas tangas.



Figura 4 – A bailarina “Hitler” – Fonte: <http://interartive.org/category/humor/>

A estratégia da superação do maniqueísmo entre bem e mal, também é acrescentado à diluição de estereótipos como o homem e a mulher. A questão era justamente essa: jogar com uma sexualidade dúbia fugindo de qualquer tipo de classificação. Criou-se então uma confusão de estereótipos sexuais, confundindo, inclusive, a própria ditadura que não conseguia detectar onde estava exatamente a ameaça do grupo, além dos corpos nus. Deste modo, o grupo era político na sua maneira de ser e criticava as instituições nas entrelinhas da comédia musical. Na cena de Hitler seus trajes e trejeitos faziam o público rir, gerando uma diluição de poder e um novo jogo entre o bem e o mal.

Os espetáculos dos Dzi é claro que não podiam deixar de incluir uma linguagem com apelo sexual, como o *pole-dancing*, além de danças com pegadas mais sensuais, como o tango e o bolero, junto a linguagens clássicas tradicionais como os *clowns*. O grupo faz da diversidade de seus números uma estratégia dialética de sobrevivência, pois a transformação permanente por meio da paródia constitui-se como uma cortina de fumaça necessária para sua atuação.

Nesse contexto, o grupo causava um estranhamento em quem o assistia, pois o povo não estava acostumado a ver tanta ousadia e o regime militar não poderia deixar barato. Houve muita perseguição e opressão pela ditadura, mas, mesmo assim, os integrantes permaneceram por um longo tempo com suas manifestações teatrais.

‘A ditadura apagou qualquer imagem existente dos Dzi Croquettes’, disse Tatiana, que tem uma relação especialmente próxima do assunto: é filha de Américo Issa, cenógrafo e iluminador do grupo, e morou com os artistas que, segundo ela, ‘eram como palhacinhos que enfeitavam sua vida’ (ISSA, 2009).

Portanto, este artigo, ao procurar analisar como se dá o emprego cênico do “*gestus* social” nestas três imagens identificou também diversas camadas dos diálogos (figurinos, maquiagens, movimentos corporais, texto) que resultam das performances. Muitas destas camadas são constituídas de ironias causando historicizando o olhar do espectador, pois, como afirma Brecht citado por Rosenfeld (2011, p. 161). Estes complexos de gestos e mímicas não estão desarticulados da história e de elementos sociais, por isso, o espectador passa por uma reeducação do olhar por meio dos elementos da história e do contexto social. Nestas imagens apresentadas destacam-se, por exemplo, no caso de Hitler, uma crítica mordaz a todo tipo de intolerância.



4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um dos objetivos deste artigo foi fazer uma justa apresentação deste grupo teatral que ficou esquecido no cenário cultural do Brasil por muitos anos, até que em 2009, foi lançado o documentário *Dzi Croquettes* dirigido por Tatiana Issa e Raphael Alvarez e, também, uma nova montagem, *Dzi Croquettes em bandália*, ainda em cartaz, com novos integrantes e alguns remanescentes do grupo Original.



Figura 5: imagem de uma das cenas da montagem atual, *Dzi Croquettes em bandália*. Fonte: www.teatros.art.br/teatro-do-leblon-rj/peca/dzi-croquettes-em-bandalia/

Como afirmou Issa (2009), “A ditadura apagou qualquer imagem existente dos Dzi Croquettes”. Neste sentido, nosso objetivo é somar-se a esta estratégia de valorização do grupo, além de apresentar sua estética inovadora e a contribuição dela para a gestação de novas expressões artísticas, como a comédia besteirol.

Um segundo objetivo foi aproximar o teatro musical do Dzi à uma das práticas cênicas do teatro épico, aquela denominada de “*gestus social*”. A reflexão decorrente desta aproximação acontece pelo recorte feito das imagens apresentadas.

Portanto, em uma época quando a situação política era desleal, com a maioria, um governo ilegal e arbitrário, tudo isso era denunciado nas entrelinhas do espetáculo. Com o país entregue em mãos corruptas e assassinas, só restava aos artistas sacudir o povo com sua arte, mas, com cautela e muita ironia, pois a censura estava de olho. Fazer o público refletir e levar para casa esta reflexão, para o dia a dia, era uma forma de começar uma luta por uma sociedade pensante e atuante, enfrentando a “imobilização” vigente.

Assim, afirmamos que este grupo fez a diferença na história do teatro brasileiro e mundial, revolucionando, conquistando, fascinando e transformando o público em um “público atuante”. Grupos como o Dzi Croquettes tornam-se fundamentais em nossos dias, pois as intolerâncias de todos os níveis ainda persistem.

Evidencia-se, assim, a importância da retomada deste grupo em tempos em que o congresso político brasileiro, encoberto pelo véu da democracia, ganha feições e ações cada vez mais reacionárias, a exemplo- apenas para ficar em um tema caro ao Dzi Croquettes- da proibição da discussão de gênero nas escolas públicas, prevista por uma série de projetos de lei.

A arte, se tomada em acepção benjaminiana, ou seja, como um *médium-de-reflexão*, pode se tornar um caminho para aproximar as diferentes pessoas e mostrar que somos todos feitos de carne e osso, assim como os croquetes, como o Dzi Croquettes.



Referências

- ARISTÓTELES. **Arte poética**. Tradução, comentários e índices analítico e onomástico de Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural 1991 (Os Pensadores vol 2)
- AZEVEDO, G.; SERIACOPI, R. **História- Volume único**. São Paulo: Ática, 2007. 592p.
- BAKHTIN, M. M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Frateschi_São Paulo: HUCITEC, 1999.
- BRECHT, B. **Estudos Sobre Teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- BURNIER, L. O. **A arte de Ator**. São Paulo: UNICAMP, 2001.
- DEBELLIAN, M.; DUARTE, B. **DziCroquettes: ainda há muito que aprender com eles** 16/07/2010. Disponível em: <<http://www.saraivaconteudo.com.br/Materias/Post/10357>> acesso dia: 20/03/2016
- FIGUEIRÔA, A. **A vitória da purpurina contra as baionetas**. Documentário DziCroquettes resgata história de um dos grupos mais irreverentes da cena brasileira 18/09/2010. Disponível em: <<http://revistaogrito.ne10.uol.com.br/page/blog/2010/09/18/dzi-croquettes/>> acesso em: 23/02/2016
- ISSA, T. e ALVAREZ, R. **Documentário Dzicroquettes**, Brasil 2009. [Filme 1h:49:38] disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=rgy8fXE9w98>> acessado em: 22/03/2014
- ISSA, T. et al. **Entrevista à Saraiva** Conteúdo em 16/07/2010 disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=XINnOZpoDc0>>acesso em 02/02/16
- MOREIRA, J. DziCroquettes. **A história do polêmico grupo é lembrada e eternizada em documentário premiado 12/8/2010**. Disponível em: <<http://revistadehistoria.com.br/secao/reportagem/dzi-croquettes>> acesso em: 26/06/2016
- LIMA, V. L. F, **Dzi Croquettes- influências artísticas e a relevância de uma história não contada**. Maringá, UEM, 2014.
- LOBERT, R. **A Palavra Mágica- A vida cotidiana do Dzi Croquettes**. São Paulo: UNICAMP, 2010.
- OLIVEIRA, E. F. **Falta de definições ou exploração da ambiguidade? DziCroquettes e a busca por uma teoria**. In: COLÓQUIO NACIONAL DE ESTUDOS DE GÊNERO E HISTÓRIA, 2013, Guarapuava. Anais... Guarapuava: LHAG/UNICENTRO, p.188.
- ROSENFELD, A. **O Teatro épico**. São Paulo, Perspectiva, 2005.
- SOUZA, M. G. - **"Ou vocês mudam ou acabam": aspectos políticos da censura teatral (1964-1985)** Revista Topoi, v. 11, n. 21, jul.-dez. 2010, p. 235-259.
- SPOLIN, V. **Improvisação para o Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- STANISLAVISKI, C. **A Construção da personagem**. Tradução pontes de Paula Lima. 19º ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- _____. **A Preparação do Ator** -Tradução Pontes de Paula Lima (a partir da edição americana). Rio de Janeiro: Ed.Civilização Brasileira, 1984.
- SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno: [1880-1950]**. São Paulo, Cosac & Naify, 2001.
- VILELA, L. **"A força do macho e a graça da fêmea": Dzi Croquettes**. Disponível em: <<http://interartive.org/2011/02/dzi-croquettes/>>. Acesso em: 15/05/16.



Dramaturgia em tempos de crise: as paródias do julgamento em *As Confrarias* de Jorge Andrade

Devalcir Leonardo (UEM/UNESPAR)

RESUMO: O presente artigo objetiva apresentar uma leitura analítico-comparativa da obra *As confrarias* (1970), de Jorge Andrade, aproximando da estética do teatro épico de Bertold Brecht, tendo como destaque o efeito de distanciamento presente na peça. Para elucidar, esta categoria do teatro épico será feito um recorte de análise das cenas que simulam um julgamento presente na peça *As confrarias*. O objetivo é demonstrar que ao julgar um fato, faz-se necessário narrá-lo sobre outros pontos de vista. Assim, as instâncias narrativas como o tempo, o espaço e o personagem-narrador proporcionam o efeito de distanciamento presente na peça em decorrente dos discursos paródicos e irônicos. Para aprofundar a concepção de análise proposta tomaremos as teorias de SANT'ANNA (1997) e ROSENFELD (2011).

Palavras-chave: Jorge Andrade, paródia, teatro épico.

Introdução

Os versos de Carlos Drummond de Andrade, em *Fazendeiro do Ar* (2012), representam uma síntese poética da contribuição do dramaturgo Jorge Andrade para literatura brasileira, sua dramaturgia é uma amálgama de um tempo nostálgico, de um presente trágico e um futuro incerto. Pode-se de dizer que o tempo e a memória são as matérias-primas do dramaturgo, principalmente na sua obra *Marta, a árvore e o relógio* (1970), neste sentido, os versos de Drummond (2012, p. 23) "*Um minuto, e acabou. Relógio solto, /indistinta visão em céu revolto, /um minuto me baste, e a minhas obras*". Jorge Andrade, ironicamente, nega uma tradição do trabalho na terra, como herança de avó e pai, e passa a cultivar literatura, palavras e ideias. Assim Jorge Andrade passa a ser um legítimo fazendeiro do ar, seus personagens vivem o conflito de dois mundos urbano e rural e se dilaceram em duas tradições: arcaica e moderna.

O pouco tempo de vida de Jorge Andrade (1922-1984), em seus sessenta e dois anos, o escritor apresenta um painel do homem brasileiro legado por meio de sua dramaturgia, romance e crônica. Este conjunto de obra oferece possíveis leituras de um Brasil visto pelo olhar dos vencidos, como Jorge Andrade diz no poema de abertura da peça *As confrarias*: "*Meu sangue é dos que não negociaram, minha alma é dos pretos/ minha carne dos palhaços, /minha fome das/ nuvens*". Portanto, Jorge Andrade funde em seus textos dramáticos as manifestações líricas e épicas para retratar o homem de todos os tempos, como afirma Rosenfeld (1970, p. 610) em "*um processo milenar de emancipação humana*".

O presente artigo objetiva apresentar uma leitura analítico-comparativa da obra *As confrarias* (1970), de Jorge Andrade, aproximando da estética do teatro épico de Bertold Brecht, tendo como destaque o efeito de distanciamento presente na peça. Para elucidar, esta categoria do teatro épico, o recorte serão as cenas de julgamento presente em *As confrarias*. Portanto o objetivo será identificar, por meio da paródia e da ironia, as possíveis instâncias narrativas como o tempo, o espaço e o personagem-narrador (*Marta*) como um elementos que proporcionam o efeito de distanciamento presente na peça andradina.

A paródia e ironia em *As confrarias* de Jorge Andrade

A obra *Marta, a árvore e o relógio* (1970) apresenta um painel do desenvolvimento do Brasil visto ora pelos poderosos em decadência ora vista pelo povo simples, os

¹ Poesia que introduz a peça *As confrarias*, ANDRADE, 1970, p. 19.



trabalhadores anônimos e esquecidos. A obra se subdivide em dez peças constituindo uma sequência harmônica segundo Azevedo (2014, p. 41) ao afirmar que “Décio de Almeida Prado chegou a dividir o ciclo de Marta em ‘peças do eu’ e ‘peças do mundo’”. Estes dois elementos “peças do eu” e “peças do mundo” são consecutivamente aproximados de alguns aspectos das estéticas expressionistas e do teatro épico. Já João Roberto de Farias argumenta que

Nessas dez peças que aparecem ao longo de quase vinte anos de trabalho ininterrupto, o dramaturgo aprimorou o domínio das técnicas teatrais, experimentando principalmente as formas do realismo, do expressionismo, da tragédia clássica, da comédia, do metateatro e do teatro épico (FARIAS, 1998, 156).

A complexidade do conjunto do teatro de Jorge Andrade pode ser compreendida a partir desta frase proferida por Arthur Miller ao dramaturgo brasileiro: “Volte para o seu país, Jorge, e procure descobrir porque os homens são o que são e não o que gostariam de ser; e escreva sobre a diferença” (ANDRADE, 1978 p. 116).

A procura por esta “diferença” é o que dramatizou suas personagens. Como escritor sua dramaturgia não apresenta uma uniformidade, como já mencionou João Roberto de Farias, Jorge Andrade “experimentou”, inovou e não se enquadrou em discursos totalizantes. Rosenfeld (1970, p. 599) afirma “No seu conjunto, esta obra é única na literatura teatral brasileira”. Esta complexidade presente no conjunto de suas peças será analisada, especificamente a partir da obra *As confrarias*. O objetivo deste artigo é fazer uma leitura aplicando os conceitos de ironia e paródia identificando como estes recursos literários podem proporcionar possíveis efeitos de distanciamentos na peça.

A obra *As confrarias* escrita em 1968, chamado “ano de chumbo” de nossa história, período marcado por um acirramento da ditadura militar com o Ato Institucional número 5 (AI-5). O fato de escrever uma peça que dramatiza as condições de exploração, perseguição e injustiça no ano de 1792, período da Inconfidência Mineira no Brasil colônia. Neste cenário, o recuo temporal já apresenta ao leitor uma primeira instância narrativa, como afirma Brecht citado por Rosenfeld (2011, p.155) “Distanciar é ver em termos históricos”. Ver a história como um processo e com sucessivos ataques aos direitos humanos (índios, negros, mulheres) não se constitui como um ato alienante, mas sim como resistência, o próprio Jorge Andrade afirma que, “A Inconfidência Mineira era uma revolução de mentira idealizada pelos historiadores, enquanto a revolta dos Alfaiates é uma revolução social, do homem, do povo. O teatro pode evocar essa história que foi surrupiada” (ANDRADE *apud* Oliveira, 2005, p. 08).

A forma de registrar os bastidores da Inconfidência Mineira não é pela perspectiva dos “heróis”, mas sim por personagens anônimas como Marta, Sebastião e José. O cenário é a cidade de Ouro Preto, em ambiente de exploração pela extração do ouro, sob o jugo de pesados impostos e dívidas altíssimas. O conflito dramático é a tentativa da personagem Marta de enterrar seu filho José, morto por lutar por liberdade.

MINISTRO: O que deseja em nossa igreja? Quem é você?

MARTA: Meu nome é Marta. Acabo de chegar a esta cidade.

PROVEDOR: Está se sentindo mal?

MARTA: As ruas são íngremes.... e há duas horas que carrego meu filho.

MINISTRO: Seu filho está doente? (*Silêncio*) Não ouviu? Que tem seu filho?

MARTA: Morreu... a caminho daqui.

PROVEDOR: O que deseja?

MARTA: Um lugar para enterrá-lo. (ANDRADE, 1970, p. 28).

Este conflito dramático, a tentativa de enterrar seu filho, é a matriz da fábula da peça. Jorge Andrade apresenta uma questão aparentemente simples, para os tempos atuais, mas complexa neste contexto de 1792, pois não havia cemitérios públicos na colônia², os que existiam pertenciam à igreja e eram administrados por confrarias. Outra temática esbarra-se no enterro dos mortos, logo volta-se deliberadamente para a tragédia *Antígone* (1964) de Sófocles, a luta de Antígone para enterrar seu irmão Polínices tematiza a contradição entre as leis feitas pela tradição e as leis feitas pelo Estado, neste sentido Lesky (2001, p. 158) afirma “Antígone luta na verdade pelas leis não-escritas e invioláveis dos deuses, [...] leis a que a *polis* nunca de se opor-se. Mas Creon com seu ato não representa, de maneira nenhuma, essa *polis* cuja [...] sua ordem

² Citar Oliveira sobre a vida na colônia.



constitui arrogância e crime". Assim evidencia a primeira paródia presente na peça, neste caso, Marta passa assumir o papel de Antígone proporcionando um possível estranhamento nos leitores/espectadores.

Diante disso, Jorge Andrade escreve de um tempo histórico que rompe o limite entre passado e presente, mas isso não significa uma tentativa de absolutizar a peça *As confrarias*, pois é inevitável a relação com o período sombrio de 1968, neste aspecto, o dramaturgo se posiciona, segundo CALZAVARA (2004, p. 112) do lado das "pessoas desqualificadas" dando voz às personagens que trazem em seus corpos o estigma da exclusão social, uma mulher (Marta), uma prostituta (Quitéria), um ator mestiço (José) e agricultor pobre (Sebastião).

A peça é subdividida em dois tempos³: passado e presente. No tempo presente José já está morto e Marta luta para realizar seu enterro. Marta encontra-se na Irmandade do Rosário, a mais rica das quatro que Marta irá percorrer, em cada uma das irmandades, Marta irá assumir o papel de narradora, esta instância narrativa é instaurada quando um dos personagens diz:

Ministro: (*Meio fascinado*) Conte-nos.

IRMÃOS: (*Entreolham-se, contrariados.*)

MARTA: Meu filho nasceu em vila distante daqui, onde, no princípio, não havia ouro, mas a terra dourava-se em mantimentos (ANDRADE, 1970, p. 30) – Grifo nosso.

Neste espaço da irmandade mais rica, o artista está associado ao negativo, ao demoníaco. Mas mesmo assim Marta apresenta aos poucos como surge a profissão de José,

MARTA: Escute aqui, meu menino: o que pretende da vida, hein?

JOSÉ: Ver como é a próxima cidade, e a próxima, e a próxima ...! Correr mundo. Deve haver nêle, um lugar que é só de sua filho. [...] gostaria de descobrir um meio de abrir as portas, ver como vivem, o que pensam, o que têm e o que gostariam de ter. [...] Para mim, a senhora é mãe, mas para seu pai, não. Para a senhora e ele, sou filho...mas para mim mesmo, quem sou?" (ANDRADE, 1970, p.31) Grifo nosso.

No tempo passado o leitor/espectador toma contato com um dos temas que perpassa toda obra andradina "quem sou?", esta mesma procura é retomada na peça *O sumidouro*, quando Marta, empregada de Vicente fala: "Procurar..., procurar..., procurar... que mais poderia ter feito...? (ANDRADE, 1970, p. 594). Jorge Andrade por meio das peças questiona: qual o papel da arte na sociedade? A resposta está envolto a um discurso irônico materializado em personagens como José ou Vicente que podem funcionar como alter ego de Jorge Andrade.

Estabelecendo uma relação coerente do discurso irônico, é apresentada a figura do personagem Sebastião, o drama do agricultor que perde suas terras por ter encontrado ouro em seu sítio, a ironia se estabelece entre o valor social do alimento em oposição ao ouro que representa castigo, dor e morte.

SEBASTIÃO: Vamos perder a terra, Marta. Acharam ouro no Morro Velho. [...] Sei o que acontece onde acham ouro à flor da terra. Não restará nem uma planta. Um suor maldito vai salgar a água e terra! Em vez de milho e arroz, vão brotar por todos os lados cruzeiros e velas acesas [...] Disseram que o subsolo pertence ao Estado e à Igreja, que precisam pagar o quinto devido ao rei, que a derrama vai começar... e outras coisas que não entendo. [...] Mil vezes malditos, padres e reis! Passei a vida debruçando sobre a terra, vigiando sementes. Vivi de joelhos diante de minhas plantas, mais do que eles em suas igrejas. E agora... (subitamente) Ninguém vai fazer minha terra virar enxurrada (ANDRADE, 1970, p. 40-41).

O personagem Sebastião resiste e luta, na tentativa de manter sua plantação. Tem uma atitude radical ao matar mineiros e cortar as mãos dos mesmos. Nesta peça, por ter um caráter essencialmente épico, o conflito entre pai e filho (intersubjetivo) é diluído no macro conflito social (extrasubjetivo), pois José questiona seu filho sobre a relevância da vida artística do filho. O personagem José sim apresenta conflitos intersubjetivos, mas que gradativamente auxiliado pela sua mãe Marta vai assumindo também um papel de engajamento social pela luta por liberdade.

No momento que a Irmandade do Carmo descobre qual a profissão de José, negam seu sepultamento,

³ Estratégia narrativa utilizada em outras peças como *A Moratória*, *Rastro Atrás* e *O Sumidouro*.



PROVEDOR: (*Pausa tensa*) Seu filho foi ator?
SÍNDICO: (*Rindo*) Mais uma boca de mulato que estrupia verso.
MINISTRO: Não sabe que infiéis, suicidas e atôres não podem ser enterrados em igrejas?
MINISTRO: Tire o corpo de seu filho da porta de nossa igreja. Vamos, Irmãos! A Mãe Santíssima Nossa Senhora dos Passos precisa sair para levar consôlo ao povo nas ruas. (*Erguem o andor*) (ANDRADE, 1970, p. 35).

Nesta irmandade Marta encontra arrogância, prepotência e preconceito. O discurso irônico e corrosivo de Jorge Andrade se materializa na fala do Ministro, pois o jogo de ideias sugerido nesta última fala: “A Mãe Santíssima Nossa Senhora dos Passos precisa sair para levar consôlo ao povo nas ruas” pode ser comparado com algumas semelhanças com a fala irônica, segundo Rosenfeld (2011, 156) de *Mãe coragem*: “1631. A vitória de Magdeburg, de Tilly, custa à Mãe Coragem quatro camisas para oficiais”. Há nos dois casos uma oposição entre os fatos históricos (ganhar a guerra) e fatos sociais (levar o consolo) por atitudes do cotidiano como costurar camisas ou enterrar defuntos. No exemplo andradino a ironia é estabelecida pela negação a uma mãe enquanto a imagem é chamada de “Mãe Santíssima” reforçado pela expressão “Nossa Senhora dos Passos” fazendo menção também a Marta por caminha carregando seu filho José: “MARTA: As ruas são íngremes.... e há duas horas que carrego meu filho (ANDRADE, 1970, p. 31). Este jogo irônico possibilita o estranhamento do leitor/espectador levando ao efeito de distanciamento. Assim ironia e paródia se completam.

Na Irmandade do Rosário constituída por negros puros é revelado outro nível de alienação tematizado por Jorge Andrade. Nas quatro irmandades pode-se estabelecer outra comparação no tocante a temática da alienação, muito próximo ao estilo irônico de Brecht ao retratar os grupos sociais na lógica do individualismo e da opressão. Nesta irmandade que aglutina os negros libertos e/ou escravos a tônica acontece na afirmação racial. Marta quando chega à Irmandade do Rosário já apresenta os motivos dos porquês a Irmandade do Carmo não enterrou José:

MARTA: (*RECOMENÇANDO O JÓGO*) Desconfiaram que meu filho tinha sangue negro.
PROVEDOR: (*Retesado*) Vendo você, é fácil provar que só tinha de branco.
MARTA: Podia ser filho de pai negro.
MINISTRO: Mulatos e pardos não são negros (ANDRADE, 1970, p. 39).

Nota-se na rubrica a indicação de recomeço de um jogo, Marta afirma que José não foi enterrado por desconfiarem que ele tinha sangue negro, no entanto, não é este o motivo, e sim pelo fato de José ser ator. A tentativa retórica de Marta inicia-se por uma questão de identidade racial. Depois, Marta acrescenta outra identidade – de classe trabalhadora – ao afirmar:

MARTA: (*ACENTUA O JÓGO*) Vocês erguem palácios, igrejas, casas, teatros! Calçadas ruas, rasgam montanhas, construíram o poder da Província. Sem as mãos de vocês, Deus não poderia ser glorificado. (*Jogando com a fatuidade deles*) E ninguém glorifica como vocês. Que companhia melhor poderia ter meu filho? Vocês são a verdadeira nobreza, não os irmãos do Carmo com seus títulos. É aqui que deve estar a religião (ANDRADE, 1970, p. 39).

É inevitável a comparação com o poema Brecht (1986) *PERGUNTAS DUM OPERÁRIO LEITOR* “Quem construiu a Tebas das sete portas? Nos livros estão os nomes dos reis. Foram os reis que arrastaram os blocos de pedra?”. Na passagem acima, Marta não faz pergunta e sim afirmação. O contraponto ao discurso de Marta vem justamente com uma pergunta: “PORVEDOR: (*Capcioso*) Que côr tem o demônio? [...] MARTA: Para mim... êle é branco e veste batina! (*O cura sai rápido*) [...] MINISTRO: (*Fátuo*) Receberemos o corpo de seu filho. O irmão síndico pergunta e o irmão juiz anota.” (ANDRADE, 1970, 39). A estratégia de Marta tem êxito até o momento em que a personagem vai contando aos poucos a história de luta e resistência de Sebastião, o agricultor justifica porque não pode desistir das terras: “Marta! Que serei eu, sem a terra e minhas plantas? É com elas que sei trabalhar. Tudo que fiz está aqui... e vão destruir para dourar palácios e igrejas. Que adianta sair? Isto acontece em toda parte” (ANDRADE, 1970, p. 41).

A história de resistência de Sebastião é registrada de forma épica, para isso Jorge Andrade usa projeções de slides para construir o cenário relacionado à vida ligado da plantação de trigo. A rubrica vai demarcando como acontece: (*Marta vira-se, observando Sebastião sair. Pouco a pouco uma árvore vai sendo iluminada, enquanto desaparece a nave da igreja. Slides de Milharais e arrozais batidos pelo vento, são projetados sobre o*



palco, colorindo-o de verde.) (ANDRADE, 1970, 42). A Morte de enforcamento em uma árvore de Sebastião pelos mineiros é acompanhada pela projeção dos slides.

Depois de relatar a morte de seu marido Sebastião, Marta é indagada sobre a morte de José, o Ministro pergunta: "E onde encontrou seu filho?/ MARTA: (*Esperando o efeito*) Encontrei... no corpo de outro) (ANDRADE, 1979, p. 43). Novamente Marta retoma a profissão do filho. Há um novo recuo no tempo agora José interpreta a peça *Catão*. Além do slides surge a primeira intervenção paródica feita por José, (Os irmãos desaparecem. Estão em cena Catão e Marco-Bruto, que representam diante do público, como se este fosse o senado romano. José no papel de Marco-Bruto, veste roupa de centurião. Catão está de toga negra). Segundo Catarina Sant'Anna (1997, p. 314): "*Catão de Almeida Garret, é uma tragédia portuguesa em versos, apresentada pela primeira vez em 29/09/1821*". O uso da peça por Jorge Andrade tem como função demarcar a luta contra o poder ditador de Cesar. Assim como outros fragmentos com a peça *O casamento de Fígaro* de Beaumarchais retomando o papel do artista autêntico frente aos poderes estabelecidos. O ponto culminante ocorre com a recitação das *Cartas Chilenas* de Tomás Antônio Gonzaga, nas páginas 60-61. A o discurso dos inconfidentes⁴ se materializa na ação de José. Estes recursos paródicos e uso de slides reafirma o estranhamento do leitor/espectador contribuindo para realizar o efeito de distanciamento.

Na Irmandade do Rosário Marta também não consegue enterrar seu filho, pois o objetivo da protagonista também é gerar uma crise apresentando as contradições destas instituições moralistas e repressoras: as confrarias, a igreja e o Estado Monárquico.

PROVEDOR: Pensou que enterrariamos porque somos negros?

MARTA: Não pensei que enterrassem.

MARTA: Tinha certeza disto. A única diferença entre vocês e o Carmo é a cor da pele. Escondem-se atrás delas, e só sabem se lamentar. O que geram seus pais é produto de venda, compra ou troca. Mas não fazem nada para acabar com isso. (Aponta) Escravizam também este ouro! São tão odientos quantos os brancos!

[...]

JUIZ: (Apavorado) Tire seu filho de nosso adro! (ANDRADE, 1970, p. 45).

A próxima confraria denominada Irmandade São José recebe os pardos, artistas, pintores, escultores, talhadores, etc., pela abrangência dos membros da confraria seria este espaço ideal para o enterro de José? Não. Marta irá solapar as contradições desta irmandade ao debater qual a verdadeira função da arte. Há nesta parte da peça uma dualidade no papel assumido pelos artistas, como em um jogo antagônico entre uma arte autêntica e uma arte não autêntica. José, com a orientação de Marta vai assumindo gradativamente o papel de ator engajado, pois não se limita em questões psicológicas e sexuais, exemplificado neste diálogo entre Marta e José: "MARTA: Não faça da cama um campo de batalha. Não se esqueça que há outros. /JOSÉ: Em todos poço me dar bem. /MARTA: Por enquanto só conhece dois: a cama e você mesmo!" (ANDRADE, 1970, p. 52).

Para reforçar o engajamento da arte o monólogo "O casamento de Fígaro" é proferido por José, segundo Sant'Anna (1997, P 318) a peça "é uma comédia político-social que, para ser representada, foi submetida sucessivamente a seis censores, não conseguindo o apoio costumeiro de Luís XVI, que a julgou detestável e irrepresentável".

Na contramão desta arte engajada Jorge de Andrade deixa transparecer uma crítica ao modelo de arte que serve a igreja e ao Estado. A confraria São José aceita segundo Síndico os "Carpinteiros, estatutários, pintores, alfaiates e profissionais liberais de mão-de-obra qualificada [...] Não viu nossas obras de arte na igreja?" Marta questiona: "E por que não podem os atores?" a resposta do pároco é sucinta: "Você já sabe". A comparação da arte de representar como algo demoníaco e subversivo é ironicamente desconstruído por Marta ao observar uma pintura na igreja que também representa o demônio: "MARTA: (*Com temor astucioso*) Aquela figura ali não é a do demônio? Chega a ter medo... de tão perfeita!" (ANDRADE, 1970, p. 48). O pároco da Confraria São José condiciona o enterro de José com informações sobre a causa da morte do mesmo, nestas passagens percebe-se isso: "Se contar porque seu filho morreu, permito que... [...] A igreja e o Estado darão lugar a ele. Basta que diga por que seu filho morreu (ANDRADE, 1970, p. 57). Esta proposta de delação é recebida com asco por Marta, sua resposta vem a altura de sua personalidade,

MARTA: (*Recua horrorizada*) A morte do meu filho é um crime de vocês também! Caminharei até que o dia amanheça. Até lá, que carrega-lo junto

⁴ Tomas Antônio Gonzaga e Cláudio Manuel da Costa participam ativamente da Inconfidência Mineira.



comigo. Que ele se decomponha até aparecer os ossos. Que daquele corpo vigoroso fiquem apenas os cabelos. Que o odor do corpo dele torne insuportável a vida na cidade! É a maneira que tenho para enterrá-lo onde é preciso (ANDRADE, 1970, p. 58).

Em todo momento que Marta permanece na Confraria de São José, muitas ironias são construídas por Jorge Andrade, destacam-se duas: o nome da confraria "São José" justaposto ao nome do personagem "José". Assim como na ironia anterior ao comparar "Mãe Santíssima" a "mãe Marta", aqui funciona no mesmo grau corrosivo, Jorge Andrade desmascara a hipocrisia desta instituição ao anular suas convicções religiosas e supervalorizar os interesses políticos em favor do estado. Outra ironia é sugerida na postura delatora da confraria, ao atualizar o discurso no ano de 1968, o dramaturgo crítica de forma indireta o papel das instituições principalmente a igreja católica na delação e perseguições a quem se colocava contra a ditadura militar. A exceção dos religiosos da Teologia da Libertação que lutaram pela democracia que na peça *As confrarias* é materializada na figura do Padre do Rosário, membro ativo dos inconfidentes.

Marta chega a sua última estação a Ordem Terceira das Mercês que mistura de negros, brancos, mulatos. Esta miscigenação racial não apaga suas índoles corruptíveis e gananciosas, como nas outras confrarias Marta inicia sua fala tentando igualar sua condição e a de José ao da confraria, Marta argumenta: "Pela primeira vez vejo juntos brancos, negros e pardos (*RECOMEÇANDO O JOGO*) Devem estar aqui os que pensam como meu filho, os homens que ele procurava. É esta a minha igreja!" (ANDRADE, 1970, p. 62). Para contradizer esta certeza os membros da confraria também querem saber o porquê da morte de José. Mais uma vez esta informação serviria como moeda de troca com a Coroa. Os membros da Confraria chegam ao cinismo de afirmar que há calma e prosperidade na colônia: "SECRETÁRIO: (*Aflito*) Há calma e prosperidade na colônia!/ SÍNDICO: Dizem até que o Visconde vai suspender a derrama!" (ANDRADE, 1970, p. 65).

Nesta última confraria o leitor/espectador toma ciência pela real causa da morte de José, sua morte ocorre em decorrência de seu envolvimento pela luta por liberdade, José finalmente encontra seu verdadeiro papel, antes questionado por Marta "Não faça da cama um campo de batalha. Não se esqueça que há outros". Neste outro campo de batalha José é assassinado à tiros por um soldado da Coroa. A reunião que José fala tinha como objetivo conscientizar o povo da colônia:

Nós nos dividimos porque muitos não acreditam em liberdade. Só querem estar em evidência. Mas vejam quantos ministros reais, oficiais de justiça, de fazenda, de guerra, foram mandados para cá, para extração, segurança e remessa do ouro! Não aprenderam ainda que o serviço real, quando estendido aqui ao longe, se torna violento e insuportável? Não! Não saiam! Quantos ofícios não foram criados para confundir vocês e sepultá-los em suas minas? (*Misturando inconscientemente, suas ideias com falas de Marco-Bruto e Catão*) "Sobre nossas cabeças cada instante vemos troar da tirania os raios" (ANDRADE, 1970, p. 66).

Este é único momento em que José assume um discurso que dialoga diretamente com o público real. A preocupação com a linguagem, como a forma de falar para as pessoas é tensionado por Marta a todo o momento. Um exemplo disso, acontece quando José mistura as falas a dele com a de Marco-Bruto e Catão. Marta o adverte, "Esta linguagem eles não entendem, filho!/ Fale da derrama, em direitos, José/ Fale em Barbacena, não em César!" (ANDRADE, 1970, p. 66). Fica visível a preocupação de Marta neste novo papel exercido por José. Ao se fazer uma comparação entre os personagens Marta e José, pode-se depreender que como cada uma assume seu papel ora como uma ilusão ora como numa perspectiva épica. Na atuação racional de Marta ocorre o distanciamento no duplo papel que ela exerce. E isso é possível identificar no momento de as rubricas indicam "COMEÇOU O JOGO" ou "RECOMEÇA O JOGO". Marta é racional, assume a condição de personagem-narrador proposto por Brecht. No entanto, José é seduzido pelo seu próprio personagem ao misturar as falas sua com de suas personagens (Marco-Bruto ou Catão). José ainda está preso aos modelos de um discurso ilusionista que tende a conduzir o leitor/espectador para um arte burguesa.

Para criar mais tensão dramática Marta radicaliza em seus atos, sua fala demonstra sua atitude "MARTA (*Grita*) Por quem meu filho morreu? Por vocês? Malditos hipócritas!", sua postura autêntica frente à mesquinhez dos religiosos faz com Marta crie, um possível "Gestus social" nos preceitos de Brecht "O gestus social é aquele que nos permite tirar



conclusões sobre a situação social" (ROSENFELDT, 2008, 163). No momento em que Marta quebra a imagem dos santos gera um *gestus* social, vejamos:

MARTA: *Atira a imagem aos pés do definitório*) Arramquem o medo da alma! Esse Deus já está morto. Não setem o cheiro da sua decomposição? Está aqui nesta igreja: vem dos alicerces, das imagens, das confrarias. Foram vocês que mataram, com a faca do desamor. Só o suor de seus corpos poderá lavar o sangue nesta faca (ANDRADE, 1970, p. 69).

Marta, nesta última confraria, inverte a situação de conflito, não aceita mais "jogar" no âmbito das aparências sociais. Agora, ela condiciona e exige que José seja enterrado, Marta conclui: "Não posso fazer mais nada por ele. O corpo ficará no adro, esperando resposta do Provincial.... ou até que o enterrem. Só sei lutar pelos vivos. Os mortos pertencem a vocês!" A rubrica indica que o enterro aconteceu, pois um monte de terra surge ao fundo, e Marta "caminhando ereta em direção ao monte de terra"). Marta em suas últimas palavras ao filho firma: "(Carinhosa) Viu como consegui? Plantei você dentro deles! Juntaram-se todas as confrarias para trazer você. Pelo Medo, eu sei" (ANDRADE, 1970, p. 69). Para dar sequência ao ciclo no final da peça, Marta encontra um homem que se apresenta como Martiniano ele vai em direção à Pedreira das Almas, Marta o acompanha. Com este novo casal Marta e Martiniano surgirá uma nova geração.

Considerações finais

Jorge Andrade como afirmou Rosenfeld (1970, p. 610) faz de sua literatura um "um processo milenar de emancipação humana". Nesta peça *As confrarias* seu objetivo é questionar as moralidades, logo seus personagens evoluem de um estágio para outro. Marta, José e Sebastião todos se reconhecem como personagens e jogam com o leitor/espectador seus atos e atitudes. Neles ocorrem um distanciamento entre o que eles são e o que eles representam

Portanto, como intelectual de seu tempo, Jorge Andrade também questiona os limites da emancipação humana. Olhar para o passado do Brasil e reconhecer que os oprimidos são subjugados e silenciados na história. A peça *As confrarias* serve como alerta para superação dos guetos subdividem a classe trabalhadora, pois mais que uma denúncia do passado, seja elas das contradições da Inconfidência Mineira ou da famigerada ditadura militar, Jorge Andrade nos lança ao futuro de um Brasil que não enterrou seus mortos e que narra uma História falaciosa. Cabe descobrir quem assumirá o papel de Marta nos dias atuais?

Referências

- ANDRADE. **Marta, a árvore e o relógio**. 1º Ed. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- AZEVEDO, Elizabeth R. **Recursos Estilísticos na Dramaturgia de Jorge Andrade**. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2014.
- BRECHT, Bertolt. **Poemas** 1813-1956. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- CALZAVARA, Bendlin C. **Jorge Andrade a trilogia da procura** Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, 2010.
- FARIA, João Roberto. **O teatro na estante**. São Paulo, Ateliê Editorial, 1998.
- LESKY, Albin. **A tragédia grega**. Tradução J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Gruzik. 2º ed. São Paulo: Perspectiva: 1976.
- OLIVEIRA, Sírley Cristina. **As Confrarias**: a presença de Jorge Andrade nos debates políticos e estéticos da década de 1960. *Fênix - Revista de História e Estudos Culturais* Outubro/ Novembro/ Dezembro de 2005 Vol. 2 Ano II nº 4 Disponível em: www.revistafenix.pro.br.
- SANT'ANNA, Catarina. **Metalinguagem e Teatro**. Cuiabá: EdUFMT, 1997.
- ROSENFELD, Anatol. **O Teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2011.



Joseph Addison na revolução americana: o teatro como meio de difusão de ideias antes da comunicação de massa

Carolina Filipaki de Carvalho (UNICENTRO)

Orientador: Prof. Dr. Edson Santos Silva (UNICENTRO)

RESUMO: Esta pesquisa objetiva analisar a dramaturgia como ferramenta para a disseminação de ideias antes da difusão dos meios de comunicação de massa. Para tanto, realizou-se uma investigação acerca da peça *Cato a tragedy in five acts* (1713), escrita pelo autor inglês Joseph Addison, utilizada durante a Revolução Americana (1775-1783), como um instrumento de motivação no acampamento Valley Forge, durante um inverno rigoroso, em que os soldados não tinham estrutura para sobreviver, fato que, somado aos confrontos, ocasionou muitas baixas ao exército americano. A peça de Addison ilustra os últimos momentos de vida de Catão, um senador romano conhecido por ser virtuoso e dar a vida para honrar sua pátria. A peça era a preferida de George Washington, então comandante das Forças Revolucionárias, e foi encenada aos soldados, visando à promoção da autoestima e dos sentimentos de heroísmo e nacionalismo entre os oficiais. Diversos documentos, pesquisas a respeito do acampamento, biografias e relatos dos integrantes das forças armadas evidenciam que a utilização do teatro para difundir ideias de patriotismo foi eficiente, sendo a peça constantemente mencionada nos relatos daquela ocasião.

Palavras-chave: Catão; dramaturgia; comunicação de massa.

"I only regret that I have but one life to lose for my country".

Joseph Addison, in Cato

Uma frase atribuída ao major Dick Winters, das Forças Armadas Americanas, diz que a guerra evoca o que há de melhor e de pior na humanidade e que embora cause grandes perdas econômicas e de pessoas, a História mostra que a tecnologia desenvolve-se mais significativamente durante a guerra do que durante outros momentos, tendo em vista que a guerra exige a estimulação da intelectualidade para o desenvolvimento de novas alternativas para alcançar os objetivos pelos quais se luta.

A importância didática do teatro, especialmente sua utilização pela Igreja e pelo Estado para o doutrinação da população, já foi apontada por diversos estudiosos, a exemplo de Heliodora (2008) e Carlson (1997), bem como Platão, que na Grécia Antiga sugeriu que a poesia "teria de servir às finalidades do Estado proporcionando instrução cívica útil" (PLATÃO *apud* CARLSON, 1997, p.51).

Esta pesquisa, entretanto, propõe um acréscimo a essa visão didática do teatro, pois, tendo em vista a característica de evolução tecnológica da guerra, esta pesquisa visa à análise da peça *Cato a tragedy in five acts*, escrita pelo britânico Joseph Addison, sob a perspectiva de sua utilização enquanto um equipamento tecnológico, um meio de difusão de ideias e de doutrinação de um grupo com característica de uma sociedade massiva, antes mesmo da existência dos pressupostos teóricos acerca da comunicação de massa.

Para atingir o objetivo, inicia-se este artigo com a apresentação do autor Joseph Addison, que embora tenha sido bastante popular em sua contemporaneidade, atualmente é pouco conhecido do grande público. Em seguida, realiza-se uma breve análise da peça, com



o objetivo de demonstrar como o autor constrói a personalidade do herói. Este percurso é necessário para se compreender as características que chamaram a atenção de George Washington para a obra em análise, fazendo-o tomar a decisão de promover a encenação da peça para seus soldados e utilizá-la como estratégia de motivação durante a guerra. Em seguida, discorre-se acerca da sociedade de massa e do surgimento da comunicação massiva, para, então, abordar o teatro, e especificamente a peça *Cato a tragedy in five acts*, como uma estratégia de comunicação para uma sociedade massiva antes mesmo do surgimento dos equipamentos que caracterizam a comunicação de massa e até mesmo da criação do conceito de massa como ele é tratado na atualidade.

É importante ressaltar que, por tratar-se de uma obra da literatura inglesa e de um fato relacionado à Revolução Americana, parte da bibliografia utilizada nesta produção é em língua inglesa. Tendo em vista que a maioria destas fontes não tem tradução para a língua portuguesa, optou-se por realizar-se traduções livres dos excertos, sendo informados os momentos em que isso acontece nas citações no decorrer do texto.

Da mesma forma, escrita em versos, a obra *Cato a tragedy in five acts* não possui tradução para a língua portuguesa. Diante disso, optou-se por apresentar notas de rodapé com traduções livres dos excertos utilizados. Estas traduções são meramente para a localização do leitor que não domina o idioma inglês e não foram elaboradas de acordo com as normas de tradução oficial, desconsiderando-se também as questões métricas para a tradução de versos.

O autor

O autor Joseph Addison era intrinsecamente ligado à imprensa britânica e à vida política de sua contemporaneidade, tendo ocupado diversos cargos políticos de grande influência. Segundo Blaisdell (1898, p.312, tradução nossa), Addison tem um estilo puro, simples e elegante, fazendo com que ele tenha uma vida sem manchas. Blaisdell acrescenta que Addison promovia a sátira de uma forma gentil, ensinando os homens a serem melhores membros da sociedade, tanto que a peça *Cato* pode ser considerada uma alegoria de seu tempo, uma vez que objetiva despertar em seus contemporâneos os sentimentos de justiça e honestidade que dotou seu personagem principal.

Por volta do ano de 1703, Addison manteve uma relação muito próxima com o governo inglês. Ele exerceu um cargo público em Oxford e tornou-se muito conhecido por seu talento para escrever poemas. Sua fama fez com que Lord Godolphin – membro do alto escalão do governo britânico – pedisse que Addison escrevesse um poema em honra à vitória de Blenheim que ocorreu em 13 de agosto de 1704, comandada pelo Duque de Marlborough, uma das mais importantes batalhas na Guerra da Secessão Espanhola. O poema foi denominado "The Campaign" e deu a Joseph Addison grande visibilidade enquanto escritor (WISE, 1883, p.4, tradução nossa), abrindo-lhe as portas para novos cargos públicos com maior relevância política.

Concomitantemente à vida pública, Joseph Addison conquistou mais reconhecimento como escritor e cronista ao escrever, entre 1709 e 1711, para dois jornais de grande repercussão na Inglaterra: *The Tatler* e *The Spectator*. Halleck (1900, p.247, tradução nossa) observa que Addison escreveu a respeito da vida contemporânea, política, moral e comportamento. Por meio de suas sátiras, "ele foi um escritor determinado a tirar a filosofia dos armários e das bibliotecas das escolas e universidades, para habitar nos clubes, assembleias, mesas de chá e cafeterias" (HALLECK, 1900, p.250, tradução nossa). Para Johnson (1826, p.403, tradução nossa), "quem deseja conhecer o estilo inglês, familiar mas não grosseiro, elegante mas não ostensivo, deve dedicar seus dias e noites ao estudo de Addison".

De acordo com Spang (1998, p.50), incitar a reflexão é uma das características do drama histórico:

Al fin y al cabo, siempre y cuando el drama histórico, además de proporcionarnos una satisfacción estético-literaria, logre despertar nuestra sensibilidad histórica, nuestra capacidad de crítica y reflexion sobre el pasado, el presente y el futuro habrá cumplido con su cometido (SPANG, 1998, p. 50).

Bottom (2014, p.4) sugere que a composição de uma peça histórica é uma maneira de fomentar a compreensão histórica e, especialmente, de iluminar o tempo presente dos espectadores, leitores e da sociedade. Rocha (2002, p.1) afirma que no teatro histórico, o protagonista é um herói em um período em que heróis não são mais necessários, mas, ao



contrário, é necessária a existência de políticos que sejam capazes de enfrentar as contradições de um momento histórico problemático.

Por este prisma, considera-se *Cato a tragedy in five acts* um drama histórico, uma vez que se baseia na história real do político romano Catão e, tendo em vista o engajamento político e social de Joseph Addison, a obra vislumbra a reflexão entre seus leitores e espectadores.

Cato: uma breve análise da peça

A peça *Cato a tragedy in five acts*, de autoria de Joseph Addison, toma como base os últimos momentos de vida do filósofo estoico e senador romano Marco Pórcio Catão, conhecido na história como *O Jovem Catão*, para diferenciá-lo de seu avô, que possuía o mesmo nome (GOODMAN; SONI, 2012, p.6). Catão viveu de 95 a 46 a.C. e foi conhecido por ser um homem honesto e um republicano exemplar, repleto de virtudes que o tornaram um grande líder. A peça foi encenada pela primeira vez em 1713.

A história se passa em Utica, um território romano ao norte da África, onde atualmente está localizada a Líbia. Julio Cesar e seus aliados estavam lutando para transformar a República Romana em Império Romano, a ser governado por Julio Cesar. Para cumprir este objetivo, o exército de Julio Cesar invadiu violentamente os territórios romanos governados por senadores conservadores. Entre estes lugares estava Utica, onde Catão exercia importante papel de liderança política. Tendo em vista a aproximação do exército de Julio Cesar e a impossibilidade de vitória, Catão comete suicídio.

Joseph Addison utiliza-se dessa atmosfera de tensão para idealizar sua peça. O drama possui dez personagens, além dos guardas e amotinados. Entre as personagens figuram o senador Cato - o protagonista da peça; Lucius e Sempronius - outros dois senadores; Marcus e Portius - filhos de Catão; Decius - embaixador de Julio Cesar, Juba - príncipe dos Númidas (população local); Syphax - general do exército dos Númidas; Marcia - filha de Cato; e Lucia - filha do senador Lucius.

Para Gubera (2002, p.2, tradução nossa), Cato é "uma história de firmeza, virtude, amor jovial e lealdade", com a presença de romances, traições - realizadas por Sempronius e Syphax; atos de coragem e respeito pela democracia protagonizados por Cato; e amor fraternal entre Cato, Marcus e Portius.

Em diversas passagens, o autor trabalha para compor a personagem Cato, guarnecendo o herói de características exemplares, de um caráter digno e dotado de compaixão. Em vários momentos o altruísmo de Cato é evidenciado, como ao tomar para si e criar como filho Marcus, na realidade rebento de seu principal inimigo, Julio Cesar, com sua irmã, que não tem participação efetiva na peça, sendo apenas mencionada..

Cato levanta-se contra a usurpação de Julio Cesar até o último momento de sua vida. Quando o exército inimigo se aproxima e o senador romano não vislumbra maneiras para reverter a situação, ele ordena que sejam preparados navios para que a multidão escape e celebra o fato de que mesmo tendo o território conquistado por Julio Cesar, ele mesmo jamais será derrotado, pois recorre à morte para não sucumbir ao inimigo, dizendo: "Lose not a thought on me, I'm out of danger./Heaven will not leave me in the victor's hand./ Cesar shall never say I conquer'd Cato" (ADDISON, 1774, p.56)¹. Mais à frente o herói diz: "Thus am I doubly arm'd: my death and life,/My bane and antidote are both before me:/This in a moment brings me to an end;/But this informs me I shall never die" (ADDISON, 1774, p.58)².

Ao optar pelo suicídio, Cato tem em suas mãos um exemplar do livro *A imortalidade da alma*, de Platão, fato este que vai ao encontro do que afirma Halleck (1900, p.250, tradução nossa), ao observar que Addison tinha como objetivo tornar a filosofia um assunto mais popular, bem como divulga a corrente de pensamento da filosofia estoica, que afirma que a imortalidade implica uma existência que não termina, apesar da finita existência do corpo.

A preferência pela morte é também uma forma de mostrar que morrer por sua pátria não caracteriza a derrota, mas, ao contrário, representa o poder que um homem tem de escolher uma morte honrada, de acordo com o que estabelece Nietzsche (*apud* Nasser, 2008, p.11-12), que divide a morte em duas categorias, a covarde - que acontece ao acaso; e a voluntária, em que o homem tem consciência do motivo de sua morte e tem a liberdade de

¹ Não perca nenhum pensamento comigo, estou fora de perigo/O paraíso não me deixará na mão do vitorioso/Cesar nunca poderá dizer eu conquistei Cato".

² Então, eu estou duplamente armado: minha vida e morte;/A minha desgraça e o meu antidoto estão ambos diante de mim:/Isto, em um momento, me leva a um fim;/Mas isso informa-me que eu nunca morrerei".



morrer com orgulho, no momento certo, quando não for mais capaz de viver satisfatoriamente.

Da mesma forma, Cato demonstra sua virtuosidade ao receber o corpo do filho morto. Em vez de enlutar-se pela tragédia de sua morte violenta, ele demonstra orgulho pela morte honrosa que o filho teve, dizendo duas das mais famosas frases da peça, em que se coloca incondicionalmente a serviço de sua pátria, alegrando-se com as conquistas da pátria, ainda que elas ocorram em detrimento de sua integridade física:

– How beautiful is death, when earn'd by virtue!
Who would not be that youth? what pity is it
That we can die but once to serve our country!
– Why sits this sadness on your brows, my friends?
I should have blushed if Cato's house had stood
Secure, and flourished in a civil war.
– Portius, behold thy brother, and remember
Thy life is not thy own, when Rome demands it.
(ADDISON, 1774, p.55)³

A peça preferida de George Washington

Cato a tragedy in five acts era a peça preferida do primeiro presidente dos Estados Unidos, George Washington. Ele governou o país de 1789 a 1797 e exerceu também o cargo de comandante-chefe do Exército Continental durante a Revolução Americana, que aconteceu de 1775 a 1783, com o objetivo de libertar as colônias americanas do controle da Grã-Bretanha, declarando-se como os Estados Unidos da América.

Washington tornou-se conhecido como um grande líder. LENGEL (2005, p.7, tradução nossa) assevera que George Washington foi um governante “de ferro” e que sua determinação em nunca aceitar uma derrota o fez resistir ano após ano durante a revolução, “mantendo-a viva mesmo durante os piores anos”. Dentre os momentos mais árduos da guerra, figura o acampamento Valley Forge, na Pensilvânia, o qual é conhecido como um dos piores enfrentados pelo Exército Continental. Nesse acampamento, aproximadamente doze mil soldados, vindos dos mais diversos locais dos Estados Unidos e de diferentes faixas etárias, passaram o inverno entre 1777 e 1778. Mais de 2.500 soldados americanos foram mortos durante esse período, não apenas nos confrontos armados, mas também pela fome, desnutrição e doenças que assolaram o acampamento. Foi nesse contexto que *Cato a tragedy in five acts* fez história durante a Revolução Americana.

De acordo com Gubera (2002, p.2, tradução nossa), as características da peça e da personagem principal – perene virtuosidade, amor jovial e lealdade – eram também onipresentes na vida de George Washington, o que justificaria sua predileção pela peça. Por conseguinte, há diversas evidências da afinidade de Washington com o drama, a exemplo de frases que ele usou em seus discursos e cartas, bem como em atitudes que o governante tomou, como expõe Lengel:

A peça *Cato*, de 1713, de autoria de Joseph Addison, uma tragédia sobre a guerra civil romana, impressionou tanto a Washington que ele a citou durante sua vida e até a teve encenada durante o negro inverno de Valley Forge entre 1777-1778. Ele moldou seus próprios ideais com os estoicos e incorruptíveis princípios republicanos do herói da peça. (LENGEL, 2005, p.11, tradução nossa).

Outrossim, na biografia escrita por John Ferlind (1988, p.6, tradução nossa), o autor reitera que George Washington foi movido pela remota história de Catão, que optou pela morte para resistir à tirania de Julio Cesar, conhecendo-a por meio dos versos brancos de Joseph Addison.

Tão grande era a admiração e inspiração de George Washington pela peça de Addison, que ele foi igualado à personagem principal pelo poeta Jonathan Sewall, em um epílogo escrito para uma produção de *Cato*, em 1778.

Our senate, too, the same bold deed has done,
And for a Cato, arm'd a Washington!
A chief in all the ways of battle skill'd

³ Quão linda é a morte, quando conquistada pela virtude! Como não seria aquela juventude? Que pena/Que podemos morrer apenas uma vez para servir nosso país! Por que esta tristeza estampada em seus semblantes, meus amigos? Eu deveria ter ficado envergonhado se a casa de Catão tivesse ficado/Segura e próspera numa guerra civil/Portius, contemple seu irmão, e lembre-se, A sua vida não lhe pertence quando Roma a exige



Great in the council, glorious in the field
(SEWALL, *apud* BRYAN, 2010, p.125)⁴

As massas, o teatro e a comunicação

No século XIX, a Revolução Industrial ofereceu condições para o aparecimento das massas – populações das áreas rurais que migram para as cidades – e a implantação de um novo sistema social impactado pela revolução tecnológica, de modo especial no campo das comunicações (BELTRÃO, 1986, p.27). Para Beltrão (*op.cit*, p.103), a comunicação de massa é a ação de

grupos organizados da comunidade (Estado, empresa privada, instituições sociais), como comunicadores, que empregam capitais, pessoal e técnicas específicas na elaboração e difusão coletiva de um produto que resulta do ordenamento de formas de saber e padrões de conduta em uma estrutura sintática (linguagem), ao alcance da capacidade e da habilidade receptiva da massa consumidora (audiência) (BELTRÃO, 1986, p.103).

A comunicação de massa possui uma mensagem pública, rápida e transitória, direcionada a uma audiência grande, heterogênea e anônima (BELTRÃO, 1986, p.103-17). Na política, uma das mais relevantes experiências de comunicação massiva é a do ditador Adolf Hitler, que se utilizou da propaganda para dar visibilidade às suas ideias e conquistar o aval da sociedade.

Atualmente, como os veículos de comunicação de massa, redes sociais e todas as opções que a internet oferece, compartilhar ideias é algo mais simples do que era no século XVIII – período da Revolução Americana. Hoje em dia, em poucos minutos, boas ideias, notícias e produtos ignoram fronteiras e se espalham pelo mundo. Subsequentemente, ideologias podem ser compartilhadas a uma velocidade que nunca foi possível anteriormente.

Entretanto, no acampamento Valley Forge, um lugar com poucos recursos, em um momento em que os equipamentos de comunicação não eram tão sofisticados e que o letramento também não estava acessível a todos, George Washington inovou ao levar a atividade teatral ao acampamento, com o objetivo de motivar os soldados e promover a superação de um período de grandes dificuldades, disseminando sentimentos de patriotismo para manter a luta pelos ideais libertários norte-americanos. A massa, composta por mais de doze mil soldados de diferentes faixas etárias e advindos de diferentes regiões, tem características similares às massas que durante a Revolução Industrial passaram a habitar as cidades.

A peça *Cato a Tragedy*, de 1713, de Joseph Addison, teve uma influência persuasiva na geração que lutou na Revolução Americana. Baseada na história do Jovem Catão, a peça grandemente popular glorificou a virtude estoica e a devoção aos princípios republicanos (WIENCEK, 2003, p.35, tradução nossa).

Os apontamentos acima, em que se aborda brevemente a história da peça e alguns dos excertos podem explicar o motivo pelo qual Washington viu no trabalho de Addison uma alternativa para fomentar sentimentos positivos em seus soldados. Ao conhecer o herói romano por meio do drama de Addison, Washington vislumbra o emprego da peça de maneira política-motivacional, utilizando-se de Cato como um exemplo de um cidadão republicano e um homem dotado de coragem para lutar contra a tirania. Ademais, o governante encontrou na história de Addison uma forma de amenizar o sofrimento pela perda de inúmeras vidas pelo ideal patriótico, dando visibilidade à possibilidade de uma morte honrosa, um sacrifício individual, pelo bem de uma nação.

As evidências históricas da influência de Addison na Revolução Americana

Por meio de diversas pesquisas, a exemplo daquelas realizadas por Wiencek (2003) e Litto (1966), constata-se que os ideais foram atingidos. George Washington citou e parafraseou Addison em seus discursos e correspondências, bem como diversos integrantes do Exército Continental. De acordo com Wiencek (2003), entre outros relatos, dois

⁴ Nosso senado, também, o mesmo corajoso atrevimento tem feito, /E por um Catão, armou um Washington/ Um chefe habilidoso em todas as formas de batalha/Grande no conselho, glorioso no campo de batalha.



oficiais memoráveis que lutaram na Revolução Americana citaram a obra em eventos públicos:

Duas das mais famosas frases da Revolução Americana são as últimas palavras de Nathan Hale ao final da guerra, "Eu lamento que eu apenas tenha uma vida para dar por meu país", e de Patrick Henry, na Assembleia da Virgínia, quando ele ergueu sua espada e gritou, "Dê-me a liberdade ou dê-me a morte", ambas paráfrases do texto da peça de Addison (WIENCEK, 2003, p.35-36, tradução nossa).

Moriarty (2014) reforça a influência de *Cato* na Revolução Americana ao afirmar que:

Os anais da história da Revolução Americana revelam a ubiquidade de *Cato* e uma tremenda influência em uma geração que estava sendo fundada. Como um aspirante a escritor, Benjamin Franklin comprometeu longas passagens à memória e escreveu-os na esperança de que o estilo de Addison chamasse a atenção dos jovens da Filadélfia (MORIARTY, 2014, p.64).

A correspondência do oficial William Bradford, um dos líderes do movimento revolucionário, para sua irmã é mais uma das evidências da repercussão da encenação da peça no acampamento. Bryan (2010, p.123, tradução nossa) destaca a narração acerca da atividade teatral como uma celebração das virtudes patriotas e republicanas, nas palavras de Bradford, a apresentação foi um presente de Washington e dos comandantes de elite para os cansados soldados que sobreviveram ao acampamento e aos novos recrutas que reconstituíram o Exército Continental.

Considerações finais

Até aqui, por meio de uma breve análise, esta pesquisa obteve sucesso em vislumbrar o teatro enquanto meio de difusão de ideias em uma sociedade de característica massiva, com a encenação de *Cato a tragedy in five acts* no acampamento Valley Forge, ainda que, no século XVIII, a definição de massa não estivesse clara. Por meio das referências à peça realizadas por integrantes das Forças Revolucionárias, infere-se que a estratégia de utilização da atividade teatral para difundir ideias foi eficiente naquela ocasião.

Caberia, entretanto, o desenvolvimento e aprofundamento de outras linhas de pesquisa para este mesmo assunto. Seria plausível analisar a situação da encenação em Valley Forge e a repercussão sob a perspectiva da estética da recepção, tanto pelo viés literário, quanto pelos teóricos da comunicação, que apontam diversas maneiras acerca de como a sociedade recebe e trata o conteúdo advindo da comunicação de massa.

Referências

ADDISON, Joseph. **Cato**. A tragedy in five acts. Edinburgh: J. Robertson, 1774.

BELTRÃO, Luiz; QUIRINO, Newton de Oliveira. **Subsídios para uma teoria da comunicação de massa**. São Paulo: Summus, 1986.

BLAISDELL, Albert F. **First steps with American and British authors**. New York: American Book Company, 1898.

BRYAN, Mark Evans. **Slideing into Monarchical extravagance: Cato at Valley Forge and the Testimony of William Bradford Jr.** In: The William And Mary Quarterly. Vol. 67, N.1. p.123-144. 2010. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/10.5309/willmaryquar.67.1.123?seq=1#page_scan_tab_contents>. Acesso em: 26 jun.2016

BOTOM, Flávio. **No encalço da realidade: uma contribuição com o estudo do teatro histórico**. Todas as Musas. Ano 6. Núm.1. Jul-Dez. 2014. Disponível em: <http://www.todasasmusas.org/11Flavio_Botton.pdf>. Acesso em 26 jun. 2016.



- CARLSON, Marvin. **Teorias do Teatro**: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. Tradução: Gilson Cesar Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1997.
- FERLIND, John E. **The first of men**: A life o George Washington. Oxford: New York, 1988
- GOODMAN, Rob; SONI, Jimmy. **Rome's Last Citizen**: The Life and Legacy of Cato, Mortal Enemy of Caesar. New York: Thomas Dunne Books, 2012.
- GUBERA, Jon. Observations on the influence of Joseph Addison's play, Cato a Tragedy, on George Washington's character. In: **George Washington: Uniting a Nation**. Rowman & Littlefield Publishers, 2002.
- HALLECK, Reuben Post. **History of English Literature**. Forgotten Books, 2013. Originally published in 1900, PIBN1000412313
- HELIODORA, Barbara. **O teatro explicado aos meus filhos**. Rio de Janeiro: Agir, 2008.
- JOHNSON, Samuel. **The lives of the English Poets**. Londres: J.F. Dove, 1826.
- LENGEL, Edward G. **George Washington**: A military life. Random House: New York, 2005.
- LITTO, Fredric. **Addison's Cato in the Colonies**. In: The William and Mary Qyarterly. Vol.23. N.3. Jul.1996. P.431-449. Williamsburg: Omohundro Institute of Early American History and Culture. Disponível em: <http://jstor.org/stable/1919239>. Acesso em: Apr.26.2016.
- MORIARTY, Patrick. **The myth of the citizen-soldier**: Black patriots and the American Revolution. Meddletown: Wesleyan University, 2014. Disponível em: <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.645.5339&rep=rep1&typepdf>. Acesso em: Apr.24.2016.
- NASSER, Eduardo. **Nietzsche e a morte**. In: Cadernos de filosofia alemã USP. São Paulo, v.11, jan-jun. 2008. Disponível em: www.revistas.usp.br/filosofiaalema/article/download/64790/674_07 Acesso em: Jun.4.2016.
- ROCHA, Reuben da Cunha. **Joca Reiners Terron ou a imaginação crítica**: poéticas da leitura em sonho interrompido por guilhotina (dissertação). São Paulo: Escola de Comunicações e Artes - USP, 2011.
- SPANG, Kurtis. **El drama histórico**. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra S.A., 1998.
- WIENCEK, Henry. **An imperfect God**: George Washington, his slaves and the creation of America. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2003.
- WISE, Daniel. **Joseph Addison**. New York: Phillips & Hunt, 1883.



"No sé si es un verdadero parricida": *Tebas Land* e a atualização de Édipo no teatro contemporâneo

Ricardo Augusto de Lima (UEL/UEM)

RESUMO: José Garcia Barrientos (2014) coloca Sérgio Blanco entre os quatro ou cinco melhores dramaturgos em língua espanhola na atualidade. Talvez seja uma afirmação apressada ou apaixonada, mas que sem dúvida chama nossa atenção sobre o dramaturgo franco-uruguaio. *Tebas Land*, uma metapeça que se desenvolve em vários planos de encenação, nos apresenta um Édipo contemporâneo: um rapaz de vinte e um anos que matou o pai com vinte e uma garfadas. A partir de uma entrevista que o dramaturgo faz com o parricida e com o ator que vai interpretá-lo, nasce o presente espetáculo em paralelo com o passado do assassino e o futuro do dramaturgo, que se concretiza no momento da encenação. Assim se percebe que tempo e espaço são frequentemente realinhados em cena, criando um Édipo labiríntico que atinge o homem do século XXI com o mesmo horror e piedade de antes. Este texto tem como objetivo central analisar a personagem S., dramaturgo, que parece ser o eixo central de toda a apoteose de *Tebas Land*. A partir da imposição da dúvida, a autoficção e o metateatro são instaurados, além da intertextualidade explícita, questionando, dentre outras coisas, autoria, realidade, ficção e o mito edípico em si.

Palavras-chave: Édipo; teatro contemporâneo; *Tebas Land*.

Gostaria de abordar neste artigo três aspectos que me parecem mais significativos no espetáculo *Tebas Land*, de Sergio Blanco: o metateatro, a autoficção e a intertextualidade. Na peça, temos um personagem-dramaturgo, S, que narra/vive o processo de criação de uma peça encomendada pelo Teatro San Martín de Buenos Aires. Uma primeira proposta foi rejeitada pelo teatro, abrindo espaço para um outro projeto de Blanco: uma peça sobre um parricida. Mas isso não garante a intertextualidade apenas com *Édipo-Rei*:

En Tebas Land la intertextualidad con los Edipos, (de Sófocles, de Pasolini), con los Karamazov, con los parricidios de cada uno de los protagonistas, (el negado, el pensado, el efectuado), el mitema final elaborado por Freud, el daño que le fuera inferido a Mozart, a Dostoievski, en fin, la trama referencial reactiva ese conflicto con gran fuerza. Así el crimen se convierte en eco que atraviesa las culturas (BURGUENO, 2013, p. 13).

O parricida, Martín, é visitado por S para que, a partir dessa conversação, se crie um espetáculo cuja escolha de elenco acontece em uma das cenas iniciais: Federico chega no teatro para fazer o teste para o papel. O personagem S, então, fica entre um passado com Martín, um passado com Federico (momentos em que o processo de criação é exposto e se ensaia o espetáculo) e um presente-agora diante do público.

A peça, assim, se coloca como acabada, mas tem seu mérito ao aproximar, a partir dos desdobramentos do personagem S (isto é, sua metateatralidade) ao dramaturgo Sergio. Assim, a identidade de S é, desde o início, colocada em questão:

S. ¿Podemos empezar? Bien. Buenas noches a todos. Espero que estén bien y que se encuentren cómodos. Bienvenidos. Voy a tratar de explicarles un poco y en pocas palabras, por qué estamos acá. Hace ya un tiempo, el Teatro San



Martín de Buenos Aires me pidió un proyecto para poner en escena. En aquel entonces les propuse un texto que se llamaba, que se llama El salto de Darwin. Es una pieza que habla de la guerra de las Malvinas. Me resultaba interesante abordar el tema de la guerra varios años después. El proyecto en un inicio fue aprobado y empezamos a trabajar con el equipo de producción del teatro, pero un día me llegó un correo electrónico diciéndome que era mejor cambiar de texto. Les pregunté si era por el tema que la obra trataba y la respuesta fue que sí, que era mejor no tocar el tema de las Malvinas en ese momento. Decidimos entonces dejar El salto de Darwin de lado y fue ahí que empecé a idear este proyecto que se llama Tebas Land (BLANCO, 2013, p. 53).

A peça começa, então, com uma perversão: a figura do ator atua no papel de um dramaturgo, e de um dramaturgo da própria peça que se assiste. Repetindo as palavras da crítica Georgina Torello (apud BARRIENTOS, 2014, p. 143, tradução minha do espanhol), "o monólogo inicial coloca o espectador diante de um jogo autobiográfico que se expande por todo o texto com diferentes modalidades" que mesclam autoficção e metateatro. Ora, o personagem S, na estreia assistida por Torello, era interpretado por Gustavo [S]affores, além de outras possíveis referências: [S]ergio Blanco, [S]igmund Freud, [S]ófocles. Se existe, pois, níveis diferentes de metateatralidade, os mesmos apontam para outros diferentes níveis referenciais.

A convenção teatral, isto é, o contrato que ocorre no momento da representação entre atores e público, no qual o ator se compromete a fazer-se passar por algo que ele não é e o público se compromete a crer, é ativada no primeiro discurso de S, mas permanece em estado de alerta. O espectador sabe que não pode acreditar piamente no que se dirá a partir do monólogo inicial visto que ele reconhece ali a ficção utilizada e a ambiguidade instaurada pelo discurso. O ator, por sua vez, que se altera nas várias montagens da peça, assume o caráter de signo teatral, rejeitando a sua identidade para ser a identidade de outro, real, embora não o seja (não totalmente).

A partir da multiplicidade de planos - temporal, narrativo, espacial, subjetivo etc. - a cena se mostra sempre metateatral, já na apresentação dos personagens: "S, dramaturgo, trinta e nove anos", "Martín Santos, parricida, vinte e um anos" e "Federico, ator de teatro, vinte e um anos" (BLANCO, 2013, p. 51, tradução minha). Além disso, uma rubrica pede que Martín e Fede sejam personagens duplos, apesar de distintos, representados por um único ator. Não só a inicial de S condiz com a inicial do dramaturgo, mas também a idade (39 anos no ano de escrita da peça), ambos são professores universitários residentes em Paris, sujeitos entre duas línguas (o espanhol materno e o francês paterno), filhos de jogador de basquete etc. (BARRIENTOS, 2014, p. 143).

Barrientos (2014) chama atenção para a quantidade de duplicações em *Tebas Land*. Não só entre a ação e a reflexão proposta via psicanálise (Édipo está presente tanto como mito quanto como complexo), mas também da própria narração cênica (temos vários planos tempo-espaciais: o pátio da prisão, onde conversam S e Martín; o palco do *casting*, onde estão S e Fede; a peça encenada por Fede, escrita por S, na qual o jovem representa Martín, que seria, então, uma peça dentro da peça, mas que, ambigualmente, é a própria peça em si. O recurso do *jeu dans le jeu* aqui é revisto: não se trata tão-somente de uma peça dentro da peça: o próprio mecanismo metateatral dá forma ao conteúdo, valendo-se de um metateatro cíclico.

Além disso, imagens são projetadas em um telão ao fundo do palco e importantes momentos narrativos que se aproximam do tom épico, como quando o crime é narrado, funcionando como *flashback*.

A quebra da unidade de espaço é igualmente ambígua e metateatral, pois o mesmo espaço que representa a quadra de basquete também representa o palco fictício do *casting* e o palco da cena em si que é assistida por um público. Esse espaço ambíguo justifica o cenário igualmente ambíguo proposto pelo dramaturgo com detalhes:

Toda la pieza transcurre durante nuestros días en un escenario de ensayo que representa a su vez la cancha de básquetbol de una prisión. Esta cancha de 7 metros de largo y 4 metros de ancho, se encuentra rodeada de un enrejado de 3 metros de alto. En uno de los ángulos superiores del mismo hay una cámara de video vigilancia conectada en red con una pantalla que se encuentra en una de las paredes del fondo. En dicha pantalla también serán proyectadas las imágenes que son evocadas en la pieza, así como los cinco nombres de las cinco partes que componen este texto. Adentro del enrejado hay un tablero de básquetbol, un escritorio, una silla y un banco. Sobre el escritorio hay varios libros y una computadora que estará también conectada en red con la pantalla (BLANCO, 2013, p. 51).



São dois os espaços, então. A canja, como espaço intrascênico, e a parte além da cerca como espaço extracênico, dominado pelos momentos de S como narrador. Essa quadra de basquetebol será "realmente" uma quadra de basquetebol quando S conversa com Martín. Trata-se de uma quadra-metáfora quando S ensaia com Federico, transformando-se em um metacenário, ou seja, um cenário que aponta para um outro, cênico, ficcional, embora seja esse ele mesmo. E então entramos em uma tentativa de definição de esses espaços que se constroem de forma espiral: um espaço que *é-não-sendo*, que é ao mesmo tempo que *não é*.

O cenário pode ser lido como uma bela metáfora metateatral: o jogo no sentido teatral e o jogo no sentido esportivo, ambos *ágón*, disputa dos corpos, ataques e defesas.

La referencia al juego sirve también para exponer tres situaciones.

S, desconoce todo sobre el mismo y dice haberlo elegido aleatoriamente. Sin embargo tanto Federico como Martín averiguan que su padre ha sido basquetbolista y que abandonó el deporte cuando nació S. Además, y bajo los preceptos de la ley paterna nos enteramos que su padre lo obligó a jugar un año, a ocupar su lugar vicariamente, aunque luego S lo abandona.

S se rebela entonces contra el padre y sus decisiones, su propio conflicto con el padre está aquí latente.

Federico sabe poco, pero practica y progresa. Está atraído por la idea de que un hombre pueda matar a su padre. Cuestiona a Edipo como auténtico parricida y S terminará entendiendo su punto de vista cuando exculpa a Martín de su crimen.

Martín conoce el juego, es hábil, lo practica en solitario y probablemente sea lo único que pueda hacer el resto de su vida. Pero tiene su parricidio asumido. Conoce el enfrentamiento, los ataques y las defensas. Conoce la consecuencia de las faltas.

Metáfora de tres universos: el juego será la esencia de este juego (BURGUEÑO, 2013, p. 9-10).

A relação com o basquetebol se dá também por meio do jogo de palavras, que intenta repetir o som repetitivo da bola quicando no chão, principalmente quando Martín atinge o pai com o garfo: "Tac, tac, tac". Também são quatro "cuartos", como em uma partida de basquetebol, mais um Prólogo, tempo de prorrogação. Segundo María Esther Burgueño (2013, p. 3, tradução minha), "na verdade a ênfase deste texto está posta no trabalho com os planos da obra, com a teatralidade como tema do teatro, com o desdobramento". A pessoa empírica do dramaturgo será, pois, embaralhada com o personagem a fim de garantir maior número de níveis discursivos.

Em relação à figura do dramaturgo, sabemos que, no mínimo, o Ator representa duas facetas de S: uma, a do dramaturgo que se dirige ao público, que remete inevitavelmente à pessoa de Sergio Blanco, principalmente quando assume o discurso daquele que é o criador do espetáculo, citando, inclusive, o processo inicial da escrita; outra figura é a do personagem S que conversa com o parricida no pátio da prisão, que explica a ele seu personagem colocando em discussão principalmente a ficcionalidade do real na cena também por meio de analogias, mas que, por sua vez, se converte em personagem duplo, pois trata-se do personagem-dramaturgo que está no pátio da prisão e o personagem-dramaturgo que está no palco com Fede, ensaiando.

Temos, então, os seguintes níveis:

PRIMEIRO NÍVEL: o narrador, S., personagem metateatral, explica para o público os motivos da peça. Trata-se de um aparte que, a princípio, nada tem de ficcional, caso o espectador não conheça o dramaturgo Sergio. O personagem que faz esse narrador é o mesmo que irá encarnar o personagem-dramaturgo. Então, somente por questões didáticas para análise, chamarei essa voz do primeiro nível de dramaturgo-personagem, diferenciando daquele outro S. que contracenava com o parricida.

Esse narrador também apresenta o personagem de Martín Santos, que assassinou o pai com vinte e uma garfadas.

Há, então, um SEGUNDO NÍVEL, no qual, por meio de uma analepse, S se distancia de seu papel de narrador e mergulha mais fundo na ficção do personagem S, papel que vai se relacionar ora com Martín Santos, ora com Federico, o personagem-ator que fará Martín na peça.

Percebam que aqui já não podemos mais fazer relações com esses personagens e nível de discurso de cada um, pois o personagem-ator vai protagonizar uma peça encarnando Martín, que já acontece naquele momento da encenação e também como analepse. Logo, o personagem-ator encara, ao mesmo tempo, dois personagens separados na temporalidade da narrativa. Diferente de S, que ora é o dramaturgo-narrador, ora é o dramaturgo-personagem ou o personagem-dramaturgo. Federico é ao mesmo tempo ele, o personagem que ele está representando e o parricida "real" no qual seu papel foi baseado.



Há, então, esse TERCEIRO NÍVEL, no qual o personagem-dramaturgo dialoga com Federico, o ator que foi selecionado para representar Martín. Em um outro tempo que não é o inicial do dramaturgo-narrador, nem aquele pré-escrita da peça com o personagem-dramaturgo e o parricida. O tempo aqui é outro, assim como outro é o espaço que ele remete.

Esses três níveis sobrepõem-se um ao outro até criar uma total indiferença quanto aos limites de cada tempo e de cada espaço. Poder-se-ia tentar uma montagem de *Tebas Land* com mais atores, por exemplo, mas se percebe que isso afetaria diretamente tais desdobramentos já previstos pelo dramaturgo. Modificar tal estrutura seria modificar a própria ambiguidade da peça, uma vez que o metateatro, em comunhão com a autoficção criada em cena, são os pilares da estrutura dramática proposta.

Por isso, é interessante dizer que existe um momento em que Federico e Martín se unem em uma mesma voz (já que "estão" no mesmo ator), fortalecendo uma certa atmosfera cênica quase que sagrada. Refiro-me ao momento em que se narra o assassinato do pai.

MARTÍN / FEDERICO. Fue un domingo. De madrugada. Bien temprano. Yo entro. Abro la puerta y entro. Él esta en la cocina. Ahí. Se había levantado para venir a tomar agua. De golpe me mira y me dice que soy incapaz de traer un litro de leche. Así porque sí. Yo ahí le contesto que si quiere leche que se la vaya a buscar. Sos una puta, me dice. No le contesto. ¿Me oíste?, me pregunta. Sigo sin contestarle. Y entonces me vuelve a decir sos una puta. ¿Ves? Te estoy diciendo que sos una puta y ni siquiera te defendés. Puta (BLANCO, 2013, p. 125).

Martín narra, em seguida, o que o incitou ao crime: ele vê uma imagem, como se Deus apontasse para a gaveta dos talheres. Um anjo, talvez, como aquele que apareceu à Maria. Martín vai até a gaveta, escolhe um garfo, não diz nada, se aproxima do pai que ainda o chama de puta, "una verdadera puta". E

Levanto el tenedor y se lo clavo. Así. De un solo golpe. En el cuello. Tac. ¿Qué hacés?, me grita. Trata de frenarme pero entonces lo empujo. Contra la heladera. Y ahí le doy un segundo golpe. Tac. En el mismo lugar. Siempre en el mismo lugar. En el cuello. Estás loco, me grita. Me estás lastimando. Entonces le doy un tercer golpe un poco más abajo. Acá. Y ahí grita todavía más fuerte. Pero, ¿qué hacés? Me estás lastimando. ¿No ves?, me dice, ¿no ves que sos una puta incapaz de traer siquiera un litro de leche? En ese momento trata de empujarme de nuevo pero lo tranco con mi pierna derecha y ahí le doy el cuarto golpe. Tac. En la garganta. En plena garganta. Me estás matando, me grita. Y entonces se lo entierro bien en el fondo. Se lo clavo bien profundo para que no hable más. Para que no pueda hablar más. Estás matando a tu propio padre, fue lo último que le escuché decir (BLANCO, 2013, p. 125-6).

Percebiam que, apesar de um momento épico, o tempo verbal utilizado é o presente do indicativo, presentificando o passado epicamente diante dos espectadores. A descrição é dada diferente do que acontece em *Édipo*, parricídio apenas referido e contado sem detalhes. Aqui se vê a marcação de cada um dos 21 golpes, como se quisesse ser assegurado o crime.

Se lo clavo acá. Atrás de la oreja. Y acá, debajo de la mandíbula. Y después en esta parte. Y después se lo entierro en el pecho. Y acá en donde está el hígado. Y de este otro lado también. Y después acá en pleno vientre. Ahí se lo clavo varias veces. Y después en esta parte de la ingle. Acá mismo. Y después ahí. En la entrepierna. Varias veces. Dieciocho. Diecinueve. Veinte. Veintiuno. Recién ahí me di cuenta que estaba muerto (BLANCO, 2013, p. 126).

Percebemos na narrativa alguns elementos que corroboram para a leitura autoficcional: a obsessão com o tempo, sempre são as cinco da tarde; a obsessão pelos objetos "verdadeiros" (relógio, óculos, tênis) em oposição aos "falsificados", a obsessão em se conhecer e, assim, conhecer ao outro etc. Tudo na peça remete ao jogo falso-autêntico. No caso do relógio Casio, além de ser objeto pessoal do dramaturgo (e que ressurgiu em outras peças, assim como o Superman), remete a outro tipo de falsidade. Cassio, nome pelo qual ficou conhecido Caio Cássio Longino (85 a.C. – 42 a.C.), senador romano e principal envolvido na conspiração contra o imperador Júlio César. É um dos responsáveis, assim como Brutus, pelo assassinato do imperador. Derrotado em batalha, comete suicídio para não ser capturado. Dante o colocado, com Judas e Brutus, na Judeca, círculo mais fundo e inferior do inferno, onde habita Lúcifer e aqueles que traíram seus



benfeitores em vida. Não são só castigados pela traição, mas outro crime em comum entre os três prevê o castigo eterno: todos os três cometeram suicídio.

É por meio desse relógio que se aponta sempre "às cinco da tarde", que remete ao poema "La cogida y la muerte", que termina com a lamentação: "¡Ay, qué terribles cinco de la tarde! / ¡Eran las cinco en todos los relojes! / ¡Eran las cinco en sombra de la tarde!" (LORCA, 1981, p. 111).

Tudo acontece nessa hora, tudo se encaixa nela.

Além dos elementos narrativos, alguns elementos cênicos corroboram para a construção desse discurso ambíguo. As próprias imagens que são reproduzidas no telão evocam certa ambiguidade, pois ao mesmo tempo que são imagens verdadeiras que servem de documento, são ali manipuladas e misturadas com outras que, sabemos, são ficcionais (como imagens da própria cena que são projetadas, em diálogo direto com o cinema). Assim, surge a pergunta: são imagens verdadeiras ou falsas? Essa voz que fala na peça está tentando ganhar minha confiança ou está brincando comigo?

O metateatro é percebido também no desnudamento dos procedimentos, como a explicação das metáforas e dos símbolos, incluindo do título da peça.

O procedimento da própria gênese do personagem é colocado em questão, levando para a cena o assunto da mimese e da existência ou não de uma cópia, de um simulacro. Assim, Martín procura entender como se dá a criação desse personagem que *é-não-é* ele ao mesmo tempo que Federico, ciente dos procedimentos teatrais, quer conhecer o personagem real mais a fundo para mergulhar na sua personalidade.

Assim, a ignorância inocente de Martín se choca diretamente com o conhecimento teatral e mítico que S e Federico possuem, que resulta em duas direções metateatrais distintas: uma primeira, na qual a criação do personagem é desnudada, explicando, inclusive, o mecanismo autoficcional na construção do sujeito ficcional:

S. Bueno... No vas a poder estar en escena pero al menos vas a poder venir al teatro. Vas a estar con nosotros todas las noches. En la platea. Y en escena, en tu lugar, va a haber un actor.
MARTÍN. ¿Como en el cine?

S. Sí.

MARTÍN. ¿Quién?

S. Un actor que elegimos.

MARTÍN. ¿Y se parece a mí?

S. Un poco.

MARTÍN. Porque tiene que parecerse, ¿no?

S. No. No necesariamente.

MARTÍN. Pero, ¿se parece o no?

S. Sí. Se parece. Se parece un poco.

MARTÍN. ¿Cómo se llama?

S. Federico.

MARTÍN. ¿Y él...? ¿Él va a hacer como hago yo?

S. Él va a contar la historia en tu lugar.

MARTÍN. ¿Qué historia?

S. La tuya.

MARTÍN. ¿Me va a imitar?

S. Bueno... No. No es así como funciona. Cuando vengas a vernos al teatro te vas a dar cuenta.

MARTÍN. Pero si él va a hacer de mí, entonces tiene que imitarme. Para parecerse a mí. Digo. ¿No?

S. En realidad, él se va a inspirar en vos.

MARTÍN. ¿A qué?

S. A inspirar... ¿Entendés?

MARTÍN. No. No mucho.

S. A ver... Voy a tratar de explicártelo. Él no te va a imitar. Él es un actor. Y el trabajo del actor no es imitar. Él va a crear lo que se llama un personaje. Va a inspirarse, es decir, va a partir de vos, de tu historia, de todo lo que vos me vas a contar, para crear él mismo un personaje.

MARTÍN. Pero entonces no voy a ser yo.

S. Bueno... No. Va a ser un personaje. Un personaje creado a partir de vos. En realidad nadie más que vos puede ser vos (BLANCO, 2013, p. 72-3).

E uma segunda, na qual o próprio mito é revisto em uma tentativa de justificar, senão perdoar, a atitude de Édipo e, conseqüentemente, de Martín.

MARTÍN. ¿Y yo aparezco así en escena?

S. Sí. Todo el tiempo. Sos el protagonista.

MARTÍN. ¿Como una especie de superhéroe?



S. Sí. Más o menos.
MARTÍN. Entonces soy bueno, ¿no? Digo... Porque el superhéroe siempre es bueno.
S. Sobre todo sos el protagonista. El personaje principal. El más importante.
MARTÍN. ¿Pero soy bueno o no?
S. Sí. Sos bueno.
MARTÍN. ¡Mirá!
S. Bueno... Sos como todas las personas. Ni bueno ni malo. O bueno y malo a la vez. Qué sé yo.
MARTÍN. Pero soy sobre todo bueno.
S. Sí. Sí.
MARTÍN. ¿Y entonces en tu obra no mato a mi padre? (BLANCO, 2013, p. 118).

O problema do simulacro é colocado, também, a partir do problema do duplo. Martín precisa saber se vai constar no texto dramático toda a conversa que tiveram, cada palavra, como se fosse uma gravação, ao que S responde que não, que "depois mudo. Mudo algumas coisas. Modifico um pouco. Não vou fazer uma transcrição exato do que falamos. Uma cópia, uma duplicação, uma semelhança. O interessante é que mude um pouco. Que altera algumas coisas" (BLANCO, 2013, p. 75, tradução minha).

A trama, a fábula, os personagens e o próprio mito são (re)construídos em duplicidade, sendo *Tebas Land* uma "duplicação defeituosa da realidade". Quase que de forma didática, a maioria dos símbolos serão explicados pelo texto. Por exemplo, o personagem S (como um personagem de Kafka - cujo pai também deve ser lembrado) permite relação, como já dito, com [S]ergio Blanco, [S]igmund Freud, [S]ófocles e com o próprio ator que representa S na primeira montagem: Gustavo [S]affores. Apesar disso, o personagem mais enigmático é Martín/Federico:

S. Es que ayer fue un día en que Martín no paró de hablar. Habló muchísimo. No sé. De golpe me contó muchas cosas. Me habló del crimen. Del padre. De la madre. De la epilepsia.
FEDERICO. ¿Es epiléptico de verdad?
S. Sí. Sí.
FEDERICO. Pensé que lo habías inventado. Que era un invento tuyo.
S. No. No. Ayer escribí casi todo lo que me dijo al pie de la letra. Apparentlymente sufre de epilepsia acompañada de visiones. Él me dijo exactamente lo que escribí en el texto... No me acuerdo qué es lo que puse.
FEDERICO. Pusiste... Veo cosas (BLANCO, 2013, p. 110).

O próprio nome Martín já é ambíguo. Realizando uma brevíssima análise onomástica, Martín é o nome de um dos santos mais cultuados em língua espanhola e em especial na Argentina e Uruguai, país natal de Sergio Blanco. Não se trata de San Martín, o herói que, nascido em 1778, comandou as campanhas que foram decisivas para a independência da Argentina, do Chile e do Peru. Tampouco de Martín Fierro, protagonista de um dos mais célebres poemas argentinos, escrito por José Hernández e publicado pela primeira vez em 1872. Apesar da não relação, talvez intertextualmente os dois personagens se encontrem em um possível diálogo onomástico ([M]artín [F]ierro/[F]ederico) - além, claro, do nome do próprio espaço de estreia da peça: Teatro San Martín, um dos mais importantes da Argentina.

Martín faz referência a São Martinho de Tours, em espanhol San Martín de Tours, militar, monge e bispo de Tours, morto em 8 de dezembro de 397, com 81 anos de idade, que se tornou, assim, o primeiro santo não mártir a receber culto oficial da Igreja, sendo um dos mais populares santos da Europa Medieval. Uma das principais lutas que Martinho travou foi com seu pai, que não o queria como membro da Igreja. Obedecendo à vontade paterna, seguiu carreira militar até 337, quando, em uma noite fria, cortou um pedaço do seu manto com a espada a fim de acalantar um mendigo que pedia esmola. Conta-se que naquela mesma noite, o próprio Jesus lhe apareceu em sonho usando o pedaço da sua capa dada ao mendigo. Dias depois, Martinho abandona o serviço militar, é batizado em 338 e se torna monge.

Conta-se que um dia, São Martinho celebrava uma missa quando apareceu diante dos olhares de toda a assembleia uma bola de fogo dourada sobre sua cabeça, parecida com uma bola de basquetebol. A iconografia do santo incorporou esse suposto milagre e o representa quase sempre com o círculo próprio das hagiografias com um pouco mais de destaque que o comum.

Federico, por sua vez, significa "o que governa com paz" (do germânico, *frid*, paz, e *rich*, rei, príncipe), distante da figura do general do primeiro nome ou, incorporando



como ele, o designo divino de ser mensageiro do "Príncipe da Paz", um dos nomes do próprio Cristo.

María Esther Burgueño (2013, p. 8) lembra ainda outros símbolos que não são explicados de imediatos, mas que adquirem uma presença protagonista na peça:

Tal es el caso de lo numérico. El protagonismo del tres, como el drama central del complejo de Edipo, en cuanto incesto y parricidio potenciales aparece de forma exhaustiva. Tres son los personajes. Martín es visitado el tercer día de la semana. Martín y Federico no han excedido el tercer año de sus estudios. Los tres personajes hablan de sus padres. Se eligen tres fotos del asesinato para ser exhibidas. Los ojos afectados de Martín pueden ser aliviados por tres gotas de colirio. Tres son las fuentes que el autor cita para su obra: Edipo en Colono, Los hermanos Karamazov, Freud. Y tres son las piezas musicales seleccionadas para ilustrar la obra. El concierto N° 21 de Mozart que calma a S y a Martín, es escuchada en un MP3. Las heridas inferidas son 21 y el artículo citado de la Federación internacional de Básquetbol es el 21, igual que la edad de Martín y Federico. 30 años es la edad que tiene el padre de Martín en la foto, y 39 es la edad de S. Tres son los rosarios... Y así hasta que el espectador quiera.

Por fim, para ficarmos apenas com algumas impressões sobre o espetáculo, as fotografias são apresentadas ao público como registro factual. Mas antes, S alerta:

S. [...] Antes de pasar a la proyección de alguna de estas imágenes que vamos a ver a continuación, me veo en la obligación de hacer una aclaración importante. De hecho voy a leerles el comunicado ministerial. « Por disposición de las autoridades ministeriales y municipales, está estrictamente prohibida la representación y/o difusión en una escena teatral de un cadáver verdadero ya sea por su presencia real y directa, o por su proyección audiovisual, teniéndose en cuenta algunas salvedades en este último caso. Dicho en otros términos, un cadáver verdadero no puede estar en escena y su representación audiovisual solo se autoriza en la medida que los dos tercios del rostro figuren cubiertos por una banda negra y que los espectadores sean alertados antes de la difusión de las imágenes » (BLANCO, 2013, p. 62, grifo do autor).

Assim, o assassinato outrora narrado ganha forma nas imagens. Quando vai explicar cada imagem, S assume um tom mais confessional, explorando suas sensações, suas intimidades, na tentativa de retirar da figura do dramaturgo uma justificação para a inclusão das fotografias. O processo de criação se torna mais próximo do espectador. O dramaturgo escolheu aquelas fotografias porque elas o impressionam, o intrigam, porque são elas que permitem que ele, em um processo de entendimento da cena, crie ficções, suposições, hipóteses sobre o passado. Ali estão suas intenções para a cena.

Um importante apontamento é que Martín usa um garfo para matar o pai. Não uma faca, não uma navalha. Mas um objeto que não está destinado a cortar. Podemos pensar que, sobre a mesa onde estava o garfo, haveria também facas. A escolha de Martín afasta o garfo da sua função assim como afasta o próprio Martín da sua natureza ao desejar ferir o pai. O mesmo acontece com os livros utilizados pelo pai de Martín para torturá-lo. Ocorre uma resignificação dos objetos, convertendo-os em signos de destruição e dor.

Por fim, temos a ambiguidade do olhar. O olhar que, no teatro, é fundamental, pois é no olhar do ator que se reconhece o personagem, é no olhar da plateia que se fundamenta a relação palco-público. Martín erotiza esse olhar, poluindo os encontros de uma ambientação erótica. Ao contrário do Édipo mítico, aqui o parricida não encontra sua aniquilação: ele gosta de ser observado, o que o leva a gostar do castigo ao qual foi designado. Ele é observado dormindo, comendo, se banhando. Ele está em uma prisão. Todos olham para ele. E ali, no palco, a plateia amplia o número de olhares.

É nesse ponto que o Édipo-complexo mostra sua força: nessa "erotização mimética" (BURGUEÑO, 2013, p. 11) de Martín com S, uma figura quase paterna, cujo olhar chama sua atenção:

S. ¿Por qué me mentís?
MARTÍN. En realidad... No sé... Recién...
S. ¿Qué?
MARTÍN. La forma en como me miraste...
S. ¿Qué pasa?
MARTÍN. Me miraste... No sé...
S. ¿Te miré cómo?
MARTÍN. No sé... Un poco raro...
S. Te miré como siempre.



MARTÍN. No. No. Me miraste distinto.
S. ¿Quién? ¿Yo?
MARTÍN. Sí. Vos. Recién me miraste... La entrepierna.
S. ¿Cómo?
MARTÍN. Recién... Me miraste la entrepierna varias veces.
S. No entiendo lo que me estás diciendo.
MARTÍN. Eso. Me miraste varias veces. Acá. La entrepierna.
S. No sé. Es posible. Pero... (BLANCO, 2013, p. 95-6).

Ao matar o pai, Martín o atinge na entreperna, próximo da genitália. É sua forma de matar o pai no que mais o atinge: também a sexualidade de Édipo assume o posto da sexualidade que era antes do pai, daí o crime de Édipo se efetivar no dormir com a mãe. Interessante perceber que ele vai, portanto, ver na entreperna um espaço de sexualização do sujeito.

S, por outro lado, não gosta de ser observado - o que é também ambíguo -, se incomoda com o olhar de Martín. Ambiguidade entre não querer ser mirado, mas que, mesmo assim, está em cena, se coloca em cena, ou coloca ao menos uma de suas facetas. Enfim, projeta parte do seu eu ali, deixando-o visível a todos. Ao contrário do *Edipo Re*, de Pasolini, que se esconde seu rosto com um capacete após matar o pai, aqui os dois personagens estão visíveis mais do que usualmente.

Na última conversa com S, Martín questiona sobre uma entrevista dada pelo dramaturgo. Após falarem sobre o estar entre duas línguas (espanhol é sua língua materna, o francês, a paterna), Martín pede:

MARTÍN. [...] También te quería hacer una pregunta. ¿Qué quiere decir artista contemporáneo?
S. ¿Artista contemporáneo?
MARTÍN. Sí. En la entrevista el periodista dice todo el tiempo el artista contemporáneo esto... El artista contemporáneo lo otro...
S. El artista contemporáneo es... Es un artista que está vivo y que se dedica a crear formas nuevas. Formas que antes no existían. ¿Entendés? Es alguien que al mismo tiempo que crea algo, se está arriesgando.
MARTÍN. ¡Ah! ¡Mirá!
S. No sé si fui claro.
MARTÍN. Sí. Sí.
S. En todo caso me alegro que hayas leído la entrevista.
MARTÍN. Sí. Sí.
S. ¿Y no leíste lo que dice en la página siguiente?
MARTÍN. ¿La foto de Messi?
S. No. Antes. Hay un artículo en donde dicen que acaban de descubrir un planeta con cuatro soles.
MARTÍN. No.
S. Parece que dos astrónomos descubrieron un planeta a cinco mil años luz de la tierra que estaría iluminado por cuatro soles. Es extraño, ¿no?
MARTÍN. Sí. Sí. Puede ser (BLANCO, 2013, p. 144).

A definição dada por S para "artista contemporâneo" parece, enfim, trazer a tona o elemento mais pecaminoso da autoficção: o narcisismo. Aqui utilizado em tom irônico, o papel do artista contemporâneo é criar novas formas, formas que antes não existiam, a fim de dar continuidade a uma tradição de pensamento estético que não nos pertence, mas a ela estamos ligados de uma forma vital. É necessário, pois, que se destaquem sujeitos, artistas contemporâneos que desenrolam o carretel do Belo e da Mimeses para iluminar o mundo outrora escuro. Daí essa notícia, que surpreende mais a S do que a Martín, da descoberta de um planeta iluminado por quatro sóis.

[...] Obviamente en el imaginario del dramaturgo estos cuatro soles significan una forma nueva, (¿contemporánea?) de pensar el mundo. Cuatro soles son cuatro astros con la capacidad de enceguecer, de alumbrar lo que está en las sombras. Cuatro veces las posibilidades de exasperar la visión de lo que no quiere percibirse. Cuatro son los hermanos Karamazov" (BURGUENO, 2013, p. 13).

A presença de um novo Édipo pede a presença de uma nova Jocasta. A ausência da mãe não existe. Sua falta física na peça é contrastada com sua presença diégetica. A mãe não está nas fotografias. Podemos pensar que foi ela quem as tirou. A mãe também sofreu com a presença do pai, que culpa Martín pela morte da mãe (ela morreu de câncer no útero). Após sua morte, Martín começa a se prostituir. Além disso, ele avança sobre o pai após este ter dito que ele era "incapaz de trazer um litro de leite". Ser matricida é insuportável



para Martín. Porém, o incesto sempre está presente em algum nível em relação ao parricídio. Um exemplo: "Mi madre era una buena persona. Ella sí me quería. Y yo la quería a ella. Entre nosotros había algo. Qué sé yo. Nos amábamos. Nos amábamos de verdad. Yo creo que en realidad mi madre me quería más a mí que a mi padre." (BLANCO, 2013, p. ???). Talvez por isso a música, trilha da peça que Martín escuta e que é usada como uma das epígrafes da publicação, seja *Amada Amante*, de Roberto Carlos, intensificando a ambiguidade da relação.

Após conhecer o mito de Édipo por meio de S, que o conta a fim de explicar o título da peça e a semelhança entre os dois parricidas, Martín conduz um interessante, intertextual e metateatral trecho:

MARTÍN. Pero yo nunca me acosté con mi madre.
S. Ya sé. Lo sé. Pero en cierta forma a Edipo le pasó un poco lo mismo que a vos.
MARTÍN. ¿Por lo del padre?
S. Claro. Y sabés que cada vez que se habla de una persona que mata al padre, siempre se habla del caso de Edipo.
MARTÍN. ¿Y no fue preso?
S. No. Pero fue desterrado que en esa época era un poco lo mismo. Si querés te puedo traer las tragedias para que la leas.
[...]
MARTÍN. [...] ¿Cómo me dijiste que se llamaba?
S. Edipo.
MARTÍN. ¿Y los padres?
S. El padre Layo.
MARTÍN. ¿Y la madre?
S. Yocasta.
MARTÍN. Edipo, Layo y Yocasta.
S. No. Yocasta.
MARTÍN. ¿Por qué te reís?
S. Porque tu lapsus es cómico.
MARTÍN. ¿Mi qué?
S. En lugar de decir Yocasta dijiste Yocasta.
MARTÍN. Sí. Me equivoqué. Entendí mal.
S. Y es una equivocación cómica. Porque queda Yocasta. Como castración. Como cuando te cortan los genitales.
MARTÍN. Debe ser salado, ¿no?
S. ¿La castración?
MARTÍN. No. Acostarse con su propia madre. Me quedé pensando que debe ser algo horrible.
S. Sí. Seguramente.
MARTÍN. Debe ser por eso que se arranca los ojos.
S. Se los arranca cuando se entera de todo.
MARTÍN. Sí, pero yo estoy seguro que él se arrancó los ojos por haberse acostado con la madre. No tanto por haber matado al padre. ¿Entendés?
S. Sí. Es probable.
MARTÍN. Debe ser horrible.
S. Tengo que irme.
MARTÍN. ¿Ya?
S. Sí. Es la hora.
MARTÍN. Y... ¿Con qué lo mató? Al padre... Quiero decir...
S. No se sabe muy bien. Algunas versiones dicen que fue con un garrote.
MARTÍN. Ah... Yo... Al mío... Yo lo maté con un tenedor.
(BLANCO, 2013, p. 121-3).

Assim, maternidade e paternidade são terras estranhas e distintas, desde a língua. O espanhol materno e o francês paterno vão percorrer toda a obra de Sergio Blanco assim como do dramaturgo S, principalmente aqui, quando recita a *Ave-Maria* em espanhol e o *Pai-Nosso* em francês.

A inocência de Martín diante do mundo cênico é explícita. Ele se aproxima com certo medo, receio, sabendo-se ficcional.

S. ¿Sabés que el actor que está trabajando con nosotros tiene exactamente los mismos lentes de sol que vos?
MARTÍN. Los míos son falsos. No son verdaderos.
S. Igual son muy parecidos.

O que o dramaturgo vai inventar a partir dessas conversas e o que ele vai manter da história verificável são incógnitas que não precisam ser resolvidas. O fato é: a



autoficção criará um duplo do autor enquanto figura textual, que representará não o que é, mas o que poderia ser. *Tebas Land* se apresenta como uma explicação da própria estrutura da autoficção:

S. A ver... Voy a tratar de explicártelo. Él no te va a imitar. Él es un actor. Y el trabajo del actor no es imitar. Él va a crear lo que se llama un personaje. Va a inspirarse, es decir, va a partir de vos, de tu historia, de todo lo que vos me vas a contar, para crear él mismo un personaje.

MARTÍN. Pero entonces no voy a ser yo.

S. Bueno... No. Va a ser un personaje. Un personaje creado a partir de vos. En realidad nadie más que vos puede ser vos.

MARTÍN. ¿Por eso querías que fuera yo el que actuara en el teatro?

S. Claro. Si vos hubieras podido actuar, en ese caso ibas a ser al mismo tiempo vos y tu personaje (BLANCO, 2013, p. 73).

Nessa infinidade de planos, Sergio Blanco constrói um drama que toca na medula do teatro, não apenas no que diz respeito a representatividade, mas a que ponto essa representatividade pode chegar. Mesmo assim, é a fricção entre realidade e ficção que se evidencia como recurso central, evidenciando assim o drama como uma autoficção teatral.

Referências

BURGUEÑO, Maria Esther. Un territorio más allá de la ley. In: BLANCO, Sergio. **Tebas Land**. Paris: Skené, 2013.

BLANCO, Sergio. **Tebas Land**. Paris: Skené, 2013.

BARRIENTOS, José García. Paradojas de la autoficción dramática. In: CASAS, Ana (Ed.). El yo fabulado. **Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción**. Madrid: Iberoamericana/Frankfurt: Vervuert, 2014.

LORCA, Federico Garcia. "La cogida y la muerte". In: **Obras de Federico García Lorca**. Madrid: Editorial Alianza, 1981. p. 111.



Experiências, culturas e formação docente: outra(s) (p)oéticas, diferentes sentidos



A arte de contar histórias: leituras e possibilidades do que contar e para quem contar, perspectivas na formação de professores

Eliandra Cardoso dos Santos Vendrame (Faculdade Integrado)
Ercília Maria Angeli Teixeira de Paula (UEM)

RESUMO: Contar histórias é uma prática importante para a promoção da leitura e acesso ao universo literário. O objetivo deste trabalho será compreender a arte de contar histórias e as possibilidades de escolhas literárias, afim de contribuir na formação de professores. Esse trabalho é parte de uma pesquisa qualitativa e os fundamentos teóricos metodológicos serão a revisão de literatura. Este artigo é um estudo, parte de uma dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Educação (PPE), da Universidade Estadual de Maringá (UEM). Ao pensarmos a Literatura Infantil é possível considerar que a mesma contribui para a análise do processo de formação de professores, que desejam fazer uso da contação de histórias como ferramenta pedagógica. Por meio de diferentes estratégias, da seleção de histórias e da articulação com as suas vivências, os contadores de histórias compreendem os seus papéis como mediadores da cultura e da literatura. Este estudo apresenta estratégias e aspectos fundamentais para o entendimento da arte de contar histórias. Os resultados deste trabalho demonstram que cabe ao professor que se dispõe a contar histórias que é necessário sistematizar, planejar e eleger histórias que permitam estimular e mediar o aprendizado e o desenvolvimento da criatividade e imaginação.

Palavras-chave: Literatura Infantil; contação de histórias; escolhas literárias.

Considerações sobre a arte de contar histórias

Ô, Guardador de Estórias, você está nas estórias de antigamente, os contos de fadas onde os heróis se aventuram a procurar as suas fortunas, um ratinho faminto, uma velha anciã que diz: "Dá-me do teu pão e eu te darei minha sabedoria."

Dan Yashinsky¹.

A contação de histórias é um dos recursos utilizados pelos homens, assim como pelos professores para reproduzirem a cultura e reinventá-la. Na Educação, por meio da contação de histórias, os professores promovem à criança a vivência da infância por meio da fantasia, da imaginação, do afeto, e da promoção dos aspectos motores, gestuais, culturais os quais possibilitam o desenvolvimento infantil pleno.

Para Busatto (2011, p.17) "ao narrar um conto se concede ao ouvinte a possibilidade de criar o seu cenário, a sua música e as suas cores". Assim, ouvir e contar histórias foram descobertas importantes no decorrer de minha experiência como professora e estes aspectos

¹ Dan Yashinsky, é contador de histórias canadense e este escrito trata-se *Um elogio ao Guardador de Estórias*. (GOMES e MORAES, 2010, p.4)



têm auxiliado no desenvolvimento de crianças e na mediação do conhecimento produzido pelos homens.

Para sistematizar essa prática educativa de contação de histórias em uma proposta didática para a Educação Infantil e também para a formação dos alunos no Ensino Superior tenho buscado formação e fundamentação teórica na área. Considerando o proposto por Antônio (2008, p.27):

o trabalho intencional, planejado e sistematizado do professor permite aos educandos apropriarem-se dos instrumentos culturais construídos pela humanidade historicamente, caracterizando o processo de humanização desses indivíduos.

A busca por essa sistematização tem base nas produções teóricas sobre o uso da contação de histórias, que são recursos conhecidos ao longo da minha carreira profissional. Como professora de Educação Infantil, passei a entender que a criança gosta de histórias pela relação que as mesmas têm com seu desenvolvimento: "o aprendizado adequadamente organizado resulta em desenvolvimento mental e põe em movimento vários processos de desenvolvimento que, de outra forma, seriam impossíveis de acontecer" (VYGOTSKY, 1987, p.101). Ao narrar uma história, uma lenda, cantando uma cantiga de roda, sugerindo um livro, é possível mediar aos que ouvem, uma atividade sadia, que lhes permite desenvolver sua imaginação, enriquecer seu vocabulário e viver o mundo do encantamento.

No entanto, não basta considerar a contação de histórias como estratégia pedagógica, sem compreender as necessidades que essa estratégia de mediação têm. Para aqueles profissionais que oferecem as histórias e que se propõem encantar pela leitura, literatura e arte de contar, é necessário considerar que:

Para contar histórias - seja qual for - é bom saber como se faz. Afinal, nela se descobrem palavras novas, se entra em contato com a música e com a sonoridade das frases, dos nomes... Se capta o ritmo, a cadência do conto, fluindo como uma canção... ou brinca com a melodia dos versos, com o acerto das rimas, com o jogo das palavras... Contar histórias é uma arte... e tão linda!!! É ela que equilibra o que é ouvido com o que é sentido, e por isso não é nem remotamente declamação ou teatro... Ela é o uso simples e harmônico da voz. (ABRAMOVICH, 2009, p. 15)

A contação de histórias nasceu com a humanidade. Ela permanece em nossa sociedade e pode contribuir com o processo de desenvolvimento da criança, isso pelo fato de que, ao contar e recontar histórias da Literatura Infantil o professor promove a mediação potencializadora da linguagem, interativa e assegura o desenvolvimento infantil. Nas atividades nas quais as crianças interagem no mundo da fantasia e dos símbolos, por meio das histórias as crianças divulgam suas opiniões e sentimentos. Essas atividades permitem que se possa compreender melhor seu mundo e vivenciar o exercício social da oralidade.

Se ouvir e contar histórias é algo importante para a Educação, é preciso que se compreenda as estratégias e possibilidades de mediação com o entendimento da contribuição desta ação no desenvolvimento integral da criança. Em relação a essa consideração Busatto (2011, p. 37) afirma que:

O conto de literatura oral serve a muitos propósitos, a começar pela formação psicológica, intelectual e espiritual do ser humano. Através do conto podemos valorizar as diferenças entre os grupos étnicos, culturais e religiosos, e introduzir conceitos éticos.

É preciso considerar, que ao contar uma história o contador auxilia no desenvolvimento da linguagem e no desenvolvimento do pensamento das crianças e das pessoas em geral. O contador de histórias também divulga a tradição oral que traz consigo, as reflexões e o sentido na interação com o ouvinte. Desta forma, é necessário considerar:

O contador é, antes de tudo, um leitor privilegiado, que cumpre um papel ativo: faz leituras prévias, seleciona textos, informa-se sobre o autor, observa a ilustração do livro, memoriza o texto, interpreta suas intenções para transformá-las em modulações de voz e gestos. (SILVA, 2009, p. 35)

Entendemos que as estratégias são recursos importantes, tanto para o desenvolvimento integral das crianças e das pessoas de diferentes idades, para que elas



possam ter acesso a conteúdo planejado e pensado sobre o conhecimento, assim como a formação de professores.

Para nosso estudo, buscamos aprofundar as reflexões sobre a contação de histórias e o papel do professor/contador de histórias. Toda ação pedagógica está relacionada a uma forma de pensar e agir que visa o desenvolvimento da criança, dos alunos e do professor. Nessa perspectiva, acreditamos na importância do acesso à cultura e ao conhecimento:

Aprendizado não é desenvolvimento; entretanto, o aprendizado adequadamente organizado resulta em desenvolvimento mental e põe em movimento vários processos de desenvolvimento que, de outra forma, seriam impossíveis acontecer. Assim, o aprendizado é um aspecto necessário e universal do processo de desenvolvimento das funções psicológicas culturalmente organizadas e especificamente humanas. (VYGOTSKY, 1987, p.103).

O processo de desenvolvimento integral dos seres humanos necessita de mediações. O aprendizado por si só não promove o desenvolvimento. Portanto, a contação de histórias surgiu como uma maneira de promoção das funções psicológicas superiores (atenção, memória, pensamento, linguagem, raciocínio, imaginação) visto que essas ações são especificamente humanas.

A contação de histórias surgiu como uma importante prática de acesso a literatura e promoção da leitura. Ela precisa garantir o encantamento pela descoberta do mundo literário desde a infância e assim busca promover o desenvolvimento integral da criança, das pessoas e de seus processos de humanização. Para esclarecer estes aspectos apresentamos o seguinte fundamento:

O desenvolvimento infantil constitui o princípio básico da psicologia. Uma criança não é um ser terminado, mas um organismo em desenvolvimento e, portanto, seu comportamento vai se formando sob a influência da ação sistemática do ambiente e também com relação a vários ciclos ou períodos de evolução do próprio organismo infantil, que por sua vez determinam a relação do ser humano com o meio. (VYGOTSKY, 2003, p. 203).

Nesta perspectiva, a contação de histórias, é uma ferramenta de promoção das relações entre o universo literário e a promoção da criança e das pessoas humanizadas. As histórias contribuem com o aprendizado da linguagem e criatividade, conforme descreve Debus (2006, p.75):

O contar histórias pode influir diretamente na aprendizagem efetiva da leitura e escrita, pois, por meio da narrativa, a criança entra em contato com novos vocábulos, com estratégias de linguagem, já que a estrutura início, meio e fim das narrativas auxilia a criança na elaboração de suas próprias histórias. O leitor-ouvinte começa a ser exposto naturalmente ao mundo ficcional, o que lhe desperta a sensibilidade e a criatividade.

A narrativa permite acesso a linguagem e suas estratégias, ao pensarmos as narrativas na estrutura começo, meio e fim, é importante esclarecer o que vem a ser essa estrutura.

De acordo com Souza e Girotto (2014, p. 29) há na narrativa o “esquema de 3 atos” que se trata do começo, meio e fim. A situação inicial é o primeiro ato, e corresponde a apresentação de uma situação inicial. O desenvolvimento que ocorre no processo da narrativa vem a ser o segundo ato, é neste momento que os acontecimentos da história direcionam as causas, que são oriundas das situações iniciais. O desfecho final é o momento em que a narrativa apresenta a conclusão das situações. Neste processo narrativo há uma relação sequencial entre os “3 atos”, visto que o início (1º ato), o desenvolvimento/meio (2º ato) e o fim (3º ato) estão sistematizados nas histórias narradas.

Para melhor compreensão temos o quadro a seguir:

Quadro 1 – Esquema de 3 atos

Narrativa – Esquema de 3 atos		Especificidade do ato
1º Ato: Início/Situação inicial/Introdução		Há uma situação estável até aparecer algo que a perturbe.
2º Ato: Meio/Complicação/Desenvolvimento		Apresentação da perturbação e a necessidade de voltar a situação



3º Ato: Fim/Situação final/ Conclusão	estável. Neutralização da perturbação e volta à estabilidade.

Fonte: SOUZA e GIROTTO (2014, p. 30)

As narrativas são o instrumento essencial ao contador de história, entender a estrutura do “Esquema de 3 atos”, é fundamental para as estratégias de contação de histórias, e também para fazer a seleção de uma história que possa promover a leitura e o interesse pelo ouvir histórias.

Para isso, é preciso entender que as pessoas necessitam ter acesso a literatura com qualidade de texto, assim como da qualidade das ações do contador de histórias, garantindo assim que:

Para que o convívio do leitor com a literatura resulte efetivo, nessa aventura espiritual que é a literatura, muitos são os fatores em jogo. Entre os mais importantes está a necessária adequação dos textos às diversas etapas do desenvolvimento infantil/juvenil. (COELHO, 2000, p. 32).

No caso específico das crianças pequenas existe a necessidade de conhecer a histórias e adequá-las ao desenvolvimento infantil. Esse aspecto é necessário na ação do professor é preciso ter uma seleção de histórias apropriadas para a contação.

Desta forma, vamos propor indicações que estejam relacionadas aos interesses das crianças e que possam também contribuir com o seu desenvolvimento, garantindo assim uma relação mediada entre a história, o acesso ao mundo da leitura e da tradição oral. Desta maneira, procuraremos instrumentalizar o professor por meio de indicações de leituras as quais correspondem com as ideias aqui apresentadas.

Cabe ao professor que se dispõe a fazer uso da contação de histórias, sistematizar, planejar, eleger conteúdos, a fim de que com planejamento e ação pedagógica possam estimular e garantir o desenvolvimento da criatividade e imaginação das crianças. Para tanto, as orientações de Quintiliano *apud* Tahan (1961, p.10): “*instruir, comover e agradar*” são essenciais para os contadores de histórias. O processo de “sedução” do contador de histórias não ocorre do dia para noite. Basta recordamos Sherazade e as mil e uma noites: “Como se sabe, As mil e uma noites é a reunião de fascinantes histórias inventadas e mantidas na tradição oral pelos povos da Pérsia e Índia” (GULLAR, 2006, p. 5). Com contos Árabes de rainhas e sultões, gênios e monstros, lutas e intrigas, em clima de magia e mistério, ela conseguiu mudar seu destino, que seria o de morrer após a noite de núpcias.

Entre as narrativas de Sherazade estão as famosas “Viagens de Simbad, o marujo”, “As aventuras de Aladim e a lâmpada maravilhosa” e a história de “Ali Babá e os quarenta ladrões”. Nossa heroína arriscou sua vida ao carregar consigo a confiança em sua capacidade de contar histórias e a crença de que as histórias possuíam o poder de humanizar o outro. Suas palavras e estratégias de contação foram expressivas e ela conseguiu sobreviver.

Para que o contador de histórias tenha a mesma segurança que Sherazade demonstrou ao confiar no poder de suas histórias, é necessário o conhecimento de si.

A contação de histórias é uma relação direta com o ouvinte e essa relação é essencial para o contador de histórias, visto que: “O conto é a arte da relação entre contador e seu auditório. É através dessa relação que o conto vai adquirindo seus matizes, suas nuances” (MATOS e SORSY, 2009, p. 8). É necessário considerar que ouvir histórias é importante para desenvolvimento integral do ser humano. Quando pensamos na contribuição que contar oportuniza ao desenvolvimento podemos compartilhar o que descreve Abramovich, (2009, p.18):

Ouvir histórias é viver um momento de gostosura, de prazer, de divertimento dos melhores... É encantamento, maravilhamento, sedução... O livro da criança que ainda não lê é a história contada. E ela é (ou pode ser) ampliadora de referenciais, postura colocada, inquietude provocada, emoção deflagrada, suspense a ser resolvido, torcida desenfreada, saudades sentidas, lembranças ressuscitadas, caminhos novos apontados, sorriso gargalhado, belezuras desfrutadas e as mil maravilhas mais que uma boa história provoca... (desde que seja boa).

É nesta certeza de que há todo este encantamento que o contar e ouvir histórias promovem e que estão envolvidos em criar e recriar o mundo. Juntos, contador e ouvinte percorrem caminhos. Quando conta uma história, o contador compartilha sonhos e muitas



vezes suas experiências. Ele se apropria dos sonhos de um personagem e faz dele os seus próprios sonhos, e assim oferece aos ouvintes o “maravilhamento” sedutor de uma história contada.

Entendo essa dinâmica que se torna essencial para sabermos quais as histórias que podem ser contadas e para quem contar? A seguir, refletiremos sobre essas questões.

Leituras e possibilidades, o que contar e para quem contar

Da Educação Infantil ao Ensino Superior, as contações de histórias têm se tornado um instrumento dinâmico na docência e essas ações requerem que sejam levados em conta os interesses característicos das faixas etárias.

No caso específico das crianças da Educação Infantil ao considerar o indicativo de faixa etária, com base nos estudos de Silva (1997, p. 15) chegamos a seguinte relação de faixa etária e interesse das crianças: pré-escolares e escolares.

Para Silva (1997) na etapa pré-escolar apresentam-se duas fases: a pré-mágica (até 3 anos) e a mágica (3 a 6 anos).

Na fase pré-mágica, as histórias necessitam de enredo simples, vivo e atraente nas quais as situações estejam relacionadas as vivências das crianças. Esta fase vai até os três anos e as histórias que são bem sucedidas contém ritmo, repetição e música. Estas histórias são especialmente as histórias de animais, objetos, seres da natureza e que possuem características humanas (exemplo a fala), histórias de crianças e histórias com objetos sonoros (exemplo cascas de coco);

De acordo com Matos e Sorsy (2009, p. 40) os contos curtos são ideais para essa faixa etária, visto que a concentração neste processo de desenvolvimento ainda não é muito desenvolvida. As crianças desta fase se sentem atraídas por histórias com fatos concretos.

Na fase mágica o pensamento é curioso e fantástico e as histórias são ouvidas com interesse e encanto. Nesta etapa, as crianças querem sempre ouvir a mesma história repetida vezes. Para elas, nas práticas que tenho desenvolvido como contadora de histórias percebo que algumas histórias são muito apreciadas pelas crianças, podemos contar histórias de fadas, histórias de repetição e acumulativas como: “Dona Baratinha” (MACHADO, 2004), “A formiguinha e a neve” (BARRO, 2006), “O caso do Bolinho” (BELINKY, 2004), “O Susto” (FRANÇA, 2003), “A casa sonolenta” (WOOD, 2005), “Camilão, o comilão” (MACHADO, 2011). etc.

Na etapa escolar que corresponde a idade de 7 a 10 anos, as crianças têm interesse por histórias de encantamento, enredos com príncipes e princesas. As lendas e fábulas são bem sucedidas, pois a criança nessa fase, passam a apresentar seu senso crítico na busca pela compreensão de seus significados.

Para elas podemos contar: histórias de crianças, animais e encantamento; aventuras no ambiente próximo: família comunidade; histórias de fadas com enredo mais elaborado; histórias humorísticas e vinculadas à realidade; narrativas de viagens, explorações, invenções; e fábulas, mitos e lendas; contos de fantasmas e assombrações. Bons exemplos para essa etapa e que são bem recebidos nas práticas de contação são as histórias: “Os figos da figueira” (MACHADO, 2005) “João Bobo” (MACHADO, 2004), “Tampinha” (LAGO, 1994), “Pedro, o menino navegador” (FIDALGO, 2000), “Os sete corvos” (GRIMM, 2002), “A menina dos fósforos” (ANDERSEN, 1978) “As três doceiras” (GRUPO CONFABULANDO, 2003), etc.

Para Matos e Sorsy, (2009, p. 48) as histórias que envolvem resoluções de problemas são de interesse aos adolescentes. As histórias que falem da amizade, do amor, sabedoria, mitos são bem aceitas pelo público jovem. Para estes podemos contar, por exemplo: “A ilha dos sentimentos”, um conto de origem popular de autor desconhecido. Eros e psiquê, (MATOS e SORSY, 2009, pp.48-56);

A relação faixa etária e interesse que sugerimos neste estudo não pode ser rígida. É preciso observar este aspecto também para as histórias sugeridas. Os exemplos apresentados são sugestões que tem como base minha prática como contadora de histórias. É necessário que o contador de histórias esteja atento ao grupo de ouvintes para assim identificar os interesses das crianças, jovens ou adultos. É preciso considerar que as histórias infantis revelam crenças, tradições e culturas. Para tanto, faz-se necessário selecionar diferentes histórias que trabalhem com esses aspectos como as lendas indígenas, as lendas africanas, os contos indianos, orientais dentre outras.

Na busca por responder as questões: O que contar? e Para quem contar? Fomos buscar o que o Ministério da Educação (MEC) tem oferecido para as crianças em espaços escolares destinados a Educação Infantil. Encontramos o Programa Nacional Biblioteca da Escola (PNBE), que teve início no ano de 1997.

De acordo com o site do PNBE:



O Programa Nacional Biblioteca da Escola tem o objetivo de promover o acesso à cultura e o incentivo à leitura nos alunos e professores por meio da distribuição de acervos de obras de literatura, de pesquisa e de referência. O atendimento é feito em anos alternados: em um ano são contempladas as escolas de educação infantil, de ensino fundamental (anos iniciais) e de educação de jovens e adultos. Já no ano seguinte são atendidas as escolas de ensino fundamental (anos finais) e de ensino médio. Hoje, o programa atende de forma universal e gratuita todas as escolas públicas de educação básica cadastradas no Censo Escolar. (BRASIL, 2015, p.01)

O Programa Nacional Biblioteca da Escola (PNBE) tem ofertado aos espaços escolares um acervo literário pensado em cada etapa da Educação Básica² e permite aos educandos e professores o acesso à cultura escrita e a literatura.

É fato que apesar de ter iniciado em 1997, o PNBE contemplou a Educação Infantil somente em 2008. Foram necessários onze anos para que o acervo viesse para a primeira etapa da Educação Básica. Convém destacar o objetivo dos acervos é o de "... dotar as instituições de Educação Infantil de obras capazes de instigar a imaginação dos alunos, de proporcionar o ingresso no universo letrado de forma lúdica" (BRASIL, 2008, p. 03).

Conforme propõe o catálogo "*Literatura na Infância: imagens e Palavras*", (BRASIL, 2008) o programa PNBE é executado pelo Fundo Nacional de Desenvolvimento da Educação (FNDE) e pela Secretaria de Educação Básica do Ministério da Educação (SEB/MEC).

Para Paiva e Soares (2008, p. 13) foram incluídos nos acervos destinados a Educação Infantil, livros das categorias: *Prosa*, que correspondem a pequenas histórias, novelas, contos, crônicas, textos de dramaturgia, memórias, biografias; *verso* que tratam de poemas, quadras, parlendas, cantigas, trava línguas, adivinhas; e de *imagem*, que trazem livros de imagens e livros de histórias em quadrinhos para que as crianças possam vivenciar diferentes gêneros textuais e desenvolverem conceitos, conhecimentos e habilidades referentes a cada gênero textual presentes nos acervos.

Os livros foram selecionados mediante três critérios de qualidade: "Textual, temática e gráfica". O PNBE/2008 foi composto por três acervos destinados a Educação Infantil. Os livros selecionados para os acervos foram avaliados pelos professores pesquisadores: Ligia Cademartori, Rildo Cosson e Hércules Tolêdoestes. De acordo com Paiva e Soares (2008) esta equipe foi composta pelos pesquisadores terem grande experiência na área de leitura e literatura e fizeram dos acervos instrumentos ricos ao encantamento do mundo das histórias.

O PNBE/2008 recebeu comentários dos membros avaliadores (Ligia Cademartori, Rildo Cosson e Hércules Tolêdoestes). Os acervos do PNBE/2008, cada acervo é composto por vinte livros.

No que se refere ao PNBE/2014, atual programa, o documento: "*PNBE na escola: literatura fora da caixa*" (BRASIL, 2014), trata-se de um guia de apoio que possibilita aos professores conhecerem os acervos e indicarem orientações, para o uso do acervo nos espaços escolares e extraescolares, como no caso da possibilidade de empréstimo dos livros as crianças que frequentam a instituição de Educação Infantil, atingindo assim as famílias.

No acervo atual foi ampliada a quantidade de livros, de 20 (vinte) para 25 (vinte e cinco) livros por acervo. Foram criadas quatro categorias para organizar os acervos. Estas categorias são:

Categoria 1: Para as instituições de Educação Infantil que atendem creche foram formados 2 (dois) acervos distintos, com 25 (vinte e cinco) obras cada, num total de 50 (cinquenta) obras.

Categoria 2: Para as instituições de Educação Infantil que atendem pré-escola foram formados 2 (dois) acervos distintos, com 25 (vinte e cinco) obras cada, num total de 50 (cinquenta) obras.

Categoria 3: Para as escolas que oferecem os anos iniciais do ensino fundamental foram formados 4 (quatro) acervos distintos, com 25 (vinte e cinco) obras cada, num total de 100 (cem) obras.

Categoria 4: Para as escolas que oferecem educação de jovens e adultos foram formados 2 (dois) acervos distintos, com 25 (vinte e cinco) obras cada, num total de 50 (cinquenta) obras. (BRASIL, 2014, p. 8 - Grifos nossos).

² Conforme a Lei de Diretrizes e bases da Educação em seu Título V que trata dos níveis e das modalidades de Educação e Ensino, no capítulo I, da composição dos níveis escolares, artigo 21. A educação básica, é formada pela Educação Infantil, Ensino Fundamental e Ensino Médio. (BRASIL, 1996).



Ao buscar instrumentos que permitam selecionar histórias entendemos que o MEC têm de forma prática instrumentalizado as instituições, com livros que são adequados a leitura e que podem ser utilizados na contação de histórias. As indicações disponíveis nas escolas são ferramentas para o que contar e para quem contar.

Conforme propõe Souza e Giroto (2014, p. 31):

Nos livros do PNBE, 2014, selecionados para crianças de 0 a 5 anos, o educador e a criança terão uma diversidade de enredos. São histórias com temas que remetem à família, a brincadeiras infantis, às diferenças entre ser menino e menina, à busca pela aceitação do outro, a bichos de estimação e muito mais.

Uma vez feita à escolha das histórias que serão contadas, é preciso que o contador estude a mesma. Para Coelho (1997) não se trata de decorar o texto, palavra por palavra, mas sim de encontrar possibilidades e estratégias para explorar a narrativa, para familiarizar o ouvinte com o contexto da história contada.

O incentivo às famílias por meio de projetos que as crianças possam levar leituras de diferentes gêneros para casa são também possibilidades de promover o acesso à leitura, e ao gosto pela escuta da história. Esses elementos chegam até o ouvinte por meio de palavras contadas, em textos diversos que oportunizam momentos de encantamento e viagem ao mundo da imaginação.

Ao entender a contação de histórias como uma forma de olhar o mundo, pode-se dizer que quando uma história me encanta, é possível “viajar” com o personagem. Pensar a contação de histórias na formação de professores implica em que os sujeitos da formação se encontrem histórias que possam ser contadas por esses profissionais que estão no que estão diretamente ligados ao processo de mediação do conhecimento da leitura e do ler como uma possibilidade de ação no mundo.

Considerações

Contar histórias é comunicar-se, e junto com as pessoas o narrador tem a possibilidade do ouvir, esses aspectos se entrelaçam para a humanização do homem na arte de viver, descobrir, interpretar e agir no mundo. A palavra, que na sociedade é ferramenta do humano, tem na contação de histórias a sedução e o encantamento que possibilitam a contação de histórias de forma criativa e dinâmica.

Há de se pensar a contação de histórias como promoção do universo literário, da leitura, da imaginação, da fantasia, da criação, ou seja, da humanização do ser humano. Fato importante é que a contação de histórias deve permitir que o ouvinte tenha suas próprias conclusões sobre a história. Cabe ao contador de histórias narrar sem julgamento dos fatos.

Desde os primórdios da humanidade, o ato de contar histórias é uma atividade que privilegia a mediação de conhecimentos de maneira mágica, contagiante e emocional, com estratégias estudadas e coerentes. Esse ato aproxima as pessoas, produz aconchego e as humaniza. Trata-se de uma experiência necessária e insubstituível. A história contada não é apenas a fala, é também o ler o texto. Ela é repleta de significados que são atribuídos: a emoção, o texto, a adequação, o gesto ilustrativo, a voz, o olhar, a espontaneidade, a naturalidade, o ritmo, o clima, a memória, a credibilidade, as pausas e silêncios e o elemento estético. O encantamento pela história está na reunião harmoniosa de todos estes elementos.

A contação de histórias é uma relação direta com o ouvinte, e essa relação é essencial para o contador de histórias, visto que “O conto é a arte da relação entre contador e seu auditório. É através dessa relação que o conto vai adquirindo seus matizes, suas nuances” (MATOS e SORSY, 2009, p. 8). É necessário considerar que ouvir histórias é importante no desenvolvimento integral, esse passa a ser o argumento necessário para que a arte de contar histórias esteja presente na formação de professores, mas, muito além, na promoção do humano.

Referências

ABRAMOVICH, F. **Literatura infantil: gostosuras e bobices**. São Paulo: Scipione, 2009.



ANTONIO, R. M. **Teoria Histórico-Cultural e Pedagogia Histórico-Crítica: o desafio do método dialético na didática.** Maringá, 2008. Disponível em: <http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/pde/arquivos/2290-6.pdf>.> Acesso em 04/09/2012.

ANDERSEN, H. C. **A menina dos fósforos.** In: _____, H.C. Contos de Andersen com ilustrações originais. 7ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

BARRO, J. de. **A Formiguinha e a Neve.** 1ª ed. São Paulo: Moderna, 2004.

BELINKY, T. **O caso do bolinho.** 2ª ed. São Paulo: Moderna, 2004.

BRASIL. Ministério da Educação. Portal do MEC: Programa Nacional Biblioteca da Escola. Brasília. Disponível em: http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=12368&Itemid=574> acesso em 15 mar. 2015.

_____. **Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional** Nº 9.394 de 20 de dezembro de 1996.

_____. Ministério da Educação. Portal do MEC: Legislação. Brasília. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L9394.htm> acesso em 19 mar. 2015.

_____. Ministério da Educação. **Literatura na infância: imagens e palavras** / Aparecida Paiva ...[et al.] - Brasília : Ministério da Educação, Secretaria de Educação Básica; Belo Horizonte: UFMG, Centro de Alfabetização, Leitura e Escrita, 2008.

_____. Ministério da Educação. **PNBE na escola: literatura fora da caixa.** Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Básica, 2014.

BUSATTO, C. **Contar e Encantar: Pequenos segredos da narrativa,** 7ª.ed. Petrópolis,RJ, Vozes,2011.

COELHO, N.N. **Literatura Infantil: Teoria, análise, didática.** 1ª ed. São Paulo: Moderna, 2000.

DEBUS, E. **Festaria de brincança: a leitura literária na Educação Infantil.** São Paulo: Paulus, 2006.

FIDALDO, L. **Pedro, menino navegador.** Rio de Janeiro: Manati, 2000.

FRANÇA, M.; FRANÇA, E. **O Susto.** 26ª. Ed. São Paulo: Ática, 2003.

GIROTO, C.G.S.; SILVEIRA, R.C. **A relação dos pequeninos com a Literatura Infantil: de ouvintes a leitores.** In: SOUZA, R.J.; FEBA, B. L. T. (Org.) **Ações para a formação do leitor literário: da teoria à prática.** Assis: Storbem Gráfica e Editora, 2013.

GOMES, L. Cantares e contares: **brincadeiras faladas - A arte de contar histórias e as brincadeiras faladas.**In:_____.; MORAES, F.(org.) **A Arte de Encantar: o contador de histórias contemporâneo e seus olhares.** 1.ed. São Paulo: Cortez,2012. P.23-40.

_____; MORAES, F. **Histórias de quem conta histórias.** 1ª ed. São Paulo: Cortez, 2010.

GRIMM, Jakob. **Contos de Grimm: animais encantados.** Apresentação, Tradução e Adaptação de Ana Maria Machado. Ilustração de Ricardo Leite. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

GRUPO CONFABULANDO. **As três doceiras.** In: _____, **Pode entrar dona sorte.** Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

GULLAR, F. **As mil e uma noites: contos árabes.** Rio de Janeiro: Revan, 2006.

LAGO, A. **Tampinha.** São Paulo: Moderna, 1994.

MACHADO, A. M. **Dona Baratinha.** 1ª ed. São Paulo: FTD, 2004.



_____, A. M. **Pedro Malasartes e outras histórias à brasileira: recontadas.** São Paulo: Companhia das letrinhas. 2005.

_____, A.M. **João Bobo.** São Paulo: FTD, 2004.

_____, A.M. **Camilão, o comilão.** 3ª ed. São Paulo: Salamandra. 2011.

MATOS, G.A. **Mergulhados em beleza: A arte de contar histórias e a arte-educação** In: GOMES, L.; MORAES, F.(org.) **A Arte de Encantar: o contador de histórias contemporâneo e seus olhares.** 1ª ed. São Paulo: Cortez, 2012. P. 111-132.

_____, G.A. **A palavra do contador de histórias.** 2ª ed. São Paulo: editora WMF Martins Fontes, 2014.

_____, G.A. SORSY, I. **O ofício do contador de histórias.** 3ª ed. São Paulo: editora WMF Martins Fontes, 2009.

MORAES, F. **Contar histórias: a arte de brincar com as palavras.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

PAIVA, A; SOARES, M. **Critérios de seleção dos livros para os acervos.** In: BRASIL. Ministério da Educação. **Literatura na infância: imagens e palavras / Aparecida Paiva ...[et al.] - Brasília : Ministério da Educação, Secretaria de Educação Básica; Belo Horizonte: UFMG, Centro de Alfabetização, Leitura e Escrita, 2008.**

SISTO, C. **Textos e pretextos sobre a arte de contar histórias.** 2ª ed. Curitiba: Positivo, 2005.

SILVA, C. B., **Contar histórias uma arte sem idade.** 7ªed. São Paulo: editora ática, 1997.

SILVA, V.M.T. **Literatura infantil brasileira: um guia para professores e promotores de leitura.** 2ª ed. - Goiânia: Câne Editorial, 2009.

SOUZA, R. J.; GIROTTO, C.G.S. **Era uma vez... Uma caixa de histórias: Prosa no acervo do PNBE** 2014. In: BRASIL. Ministério da Educação. **PNBE na escola: literatura fora da caixa.** Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Básica, 2014.

TAHAN, M. **A arte de ler e contar histórias.** 3ªed. Rio de Janeiro: Conquista, 1961.

VIGOTSKI, L. S. **Imaginação e criação na infância.** Trad. Zoia Prestes. São Paulo: Ática, 2009. (Ensaio comentado).

_____, L. S. **Pensamento e palavra.** In: **A construção do pensamento e da linguagem.** Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p.395-486.

VYGOTSKY, L.S. **A formação social da mente.** SP, Martins Fontes, 1987.

_____, L.S. VIGOTSKI, **Psicologia pedagógica.** Trad. Claudia Schilling. Porto Alegre: Artmed, 2003.

WOOD, A.; WOOD, D. **A casa sonolenta.** São Paulo: Editora Ática, 2005

YUNES, E. **Contar para ler: A arte de contar histórias e as práticas de leitura.** In: **A Arte de Encantar: o contador de histórias contemporâneo e seus olhares.** 1ª ed. São Paulo: Cortez, 2012.



O livro jogo na experiência educacional

Pedro Panhoca da Silva (UNESP/Assis)

Orientador: Prof. Dr. João Luís Cardoso Tápias Ceccantini (UNESP/Assis)

RESUMO: Dispõe-se a analisar uma possibilidade de mudança no hábito de leitura e produção de textos de crianças e jovens leitores por meio de uma leitura não-linear específica promovida pelos livros-jogos em língua portuguesa. Tais obras podem facilitar a assimilação de conteúdos e interesses cujos temas variam e refletem as condições concretas do aluno, enquanto os conteúdos revelam a profundidade de penetração desse em situações adultas. A aplicação dos livros-jogos ao público escolar constitui-se tarefa árdua a fim de transformar o Ensino-Aprendizagem em algo desmistificado, descontraído, agradável, curioso e prazeroso, capaz de despertar a pesquisa e a produção original de qualidade no leitor, as quais farão com que pense estar se divertindo, mas também aprendendo de uma forma nova e muito mais atrativa tudo o que lhe seria imensamente complexo. Tal tarefa necessita apenas de um pré-requisito do interessado: a imaginação. Ao se conhecer a contribuição de seus benefícios e consequências positivas, conhece-se sua real proposta, a qual muitas vezes é maldosamente prejudicada por aqueles que a ignoram.

Palavras-chave: Livros-jogos, Produção textual, Leitura

Diferentes tipos de ferramentas vêm sendo experimentadas no âmbito educacional. Inovações quase sempre são sinônimos de tecnologia, aquisição e utilização de aparelhos eletroeletrônicos nas salas de aula, como se esses também não dispersassem a atenção do aluno em caso de má utilização. O corpo docente também, muitas vezes, não se vê preparado para a utilização de tudo o que é mais inovador na sala de aula, assim como sua aplicação pedagógica para tal. Mudanças muito superficiais vêm sendo feitas, e o aluno continua com déficits cognitivos sendo arrastados até os últimos anos de vida escolar, tem consciência disso e desmotiva-se. Velhas fórmulas não vêm surtindo o efeito esperado, e fica cada vez mais difícil fazer a "mágica" do interesse aflorar no público-alvo do professorado.

Não é necessário trabalhar só com o que há de mais novo no mercado educacional ou com altos investimentos financeiros para que toda a sala de aula se assemelhe a uma sala futurista e - erroneamente pensa-se assim -, por consequência, atrativa. O professor, independente da disciplina que leciona, deve trabalhar com o que sempre esteve consigo, algo muito além de qualquer inovação material: sua própria imaginação e o poder de adaptá-la ao mundo real.

Em se tratando de escola, a ideia de se transmitir muito ou pouco conhecimento também entra em questão e acaba caindo na mesma problemática. Segundo Seffner,

trabalhando com materiais diferenciados (imagem, textos, músicas, filmes), auxiliando o aluno a construir conceitos que dêem conta dos temas estudados; do que sair "correndo" e tocar de forma superficial uma grande quantidade de acontecimentos históricos. (SEFFNER, 2013, p. 55-56).

O mesmo autor, usando como exemplo a sua área de atuação (História), alerta para o risco do uso único e exclusivo das atualidades em sala de aula:

(...) componente importante de um ensino de História que se ocupe do tema da identidade social do aluno é a atenção dada aos fatos da história imediata, em especial aqueles que produzem reflexos mais diretos na vida do aluno. Isto não significa transformar a aula de História num eterno estudo de "atualidades", mas esforçar-se para construir atividades onde o aluno perceba que seu presente está emaranhado em elementos do passado e em seus projetos de futuro. (SEFFNER, 2013, p. 61).



Uma possível ferramenta lúdica para atingir tais objetivos pode ser o uso do livro-jogo em sala de aula, dentre algumas outras como o RPG¹ e a própria leitura, já que, segundo Pedro Panhoca da Silva, “[...] se tratam de mediações entre homem-mundo-outro social. O livro-jogo entraria como um meio-termo entre ambos” (SILVA, 2016, p.3). Esse tipo de narrativa é uma leitura não linear, às vezes considerada como leitura interativa (quando a interação é focada no vaivém das páginas) ou como RPGs simplificados (quando, além do ir e vir das páginas há um sistema de regras a serem seguidas complementares ou integrantes à leitura). Seus temas transitam nos mais variados gêneros literários: ficção científica, literatura fantástica, literatura maravilhosa, horror, aventura, proporcionando ao jovem leitor seus (talvez) primeiros contatos com literaturas clássicas e fundamentais para seu crescimento cognitivo literário, artístico e histórico.

Clodoaldo Barbosa da Silva explica mais detalhadamente o que seria um livro-jogo:

A estrutura de uma Aventura-Solo² é a de um texto que se fragmenta em números, porém não seguidos de forma linear, como tradicionalmente é feita a leitura de um livro. Nesse tipo de aventura, o leitor, levado pelo enredo, deverá adiantar ou retroceder aos quadros numerados conforme as escolhas tomadas. O leitor geralmente é o protagonista e toma as decisões pela personagem. (SILVA, 2015, p. 50).

É o retorno à brincadeira que pode proporcionar bons resultados, independentemente da idade do público-alvo, já que hoje em dia, desde os ensinamentos de conceitos pedagógicos nos ensinamentos fundamentais até dinâmicas empresariais do mundo adulto utilizam, de certo modo, o brincar, algo essencial para a vida. De acordo com Fortuna,

Brincar [...] é uma atividade fundamental no ser humano, a começar porque funda o humano em nós: aquilo que o define – inteligência, criatividade, simbolismo, emoção e imaginação, para listar apenas alguns de seus atributos – constitui-se pelo jogo e pelo jogo se expressa. Mesmo não sendo exclusiva do ser humano, dado que é compartilhada com outras espécies, marcadamente pelos demais mamíferos, nele adquire especial sentido por ser uma forma de comunicação. (FORTUNA, 2013, p. 75).

O autor do presente trabalho³ aplicou, no segundo semestre de 2016, o livro-jogo em uma sala de aula de Ensino Fundamental II (8º ano “verde”) durante as aulas de Língua Portuguesa a fim de apresentar a seus alunos um projeto diferente e inovador referente ao clássico projeto da “leitura obrigatória” executado numa escola particular localizada no município de Paulínia/SP, inspirado na seguinte na aplicação de um projeto similar executado por Rosana Rios em sala de aula:

Eu já tive essa experiência de fazer oficina com crianças e professores e, de fato, numa sala de aula com 40, a aventura-solo funciona melhor do que você fazer um jogo com Mestre, porque é individual. Eu tenho, inclusive, um depoimento de uma professora (...) essa professora levou vários exemplares da Coleção RPG, distribuiu para as 40 crianças da sala e pediu que jogassem. Ela disse que ficou perplexa, pois dava para ouvir uma mosca voando enquanto eles jogavam. Eles só davam um grito na hora em que morriam “Ah, eu morri!”. Então, a aventura-solo, para uma sala muito grande, é uma solução. Outra coisa interessante é, depois que eles jogarem as primeiras aventuras e pegarem o traquejo, pedir para eles criarem novas aventuras com base naqueles universos, ou em outros universos. Se você quiser, ou se você puder trabalhar em conjunto com o professor de História, de Ciências, professores da mesma série com a qual você está trabalhando, eles podem sugerir conteúdos e você pode dizer aos alunos: “Olha, tem essa matéria, será que isso pode entrar numa aventura?” Então, cada aluno pode criar uma aventura-solo e depois tocar, passar para o companheiro; redigir, escrever, para o companheiro jogar, cada um jogando a aventura criada pelo seu colega. Esse tipo de trabalho dá certo individualmente. Para fazer em grupo, tumultua um pouquinho. Mas, depois de alguma prática, nada impede que se divida uma sala

¹ “Abreviação de Role-Playing Game, termo o qual pode ser traduzido como “jogo de interpretação de personagens”. Nele, os jogadores interpretam ou representam personagens em aventuras, missões ou investigações, com muito improviso sendo utilizado durante a narrativa. Seguem-se regras pré-determinadas e o uso de dados é constantemente requerido para se determinar o (in)sucesso das ações escolhidas, as quais determinam a direção que o jogo tomará.

² Outra nomenclatura comumente usada pelos consumidores desse tipo de leitura, traduzida do inglês *Solo Adventure*.

³ Outro exemplo de aplicação do livro-jogo em sala do mesmo autor, dessa vez em conjunto com o componente curricular “História”, pode ser conhecido em

http://www.encontro2016.sp.anpuh.org/resources/anaeis/48/1469468106_ARQUIVO_trabalho_pedro_completo.pdf.



em equipes e que cada uma jogue, tendo um aluno designado como Mestre. (RIOS, 2002, p. 250)

Propôs-se aos alunos uma atividade que utilizaria a intertextualidade entre o livro clássico exigido como leitura de férias escolares – a “Viagem ao centro da Terra”, de Júlio Verne⁴ – e um livro-jogo aleatório⁵ para a futura criação e publicação oficial de um livro-jogo baseado no clássico da literatura⁶. Percebeu-se que nenhum aluno conhecia tal modalidade de leitura, e pouquíssimos haviam ouvido falar nela (somente 2 de 31 alunos).

Passadas algumas aulas de explicação e fruição do livro-jogo, separou-se a sala em grupos de cinco a seis alunos para, durante uma hora-aula inteira por semana, desenvolverem cada um o seu próprio livro-jogo. Usufruiu-se, então, “precisamente de características como liberdade, gratuidade e imprevisibilidade que distinguem essa atividade de outras, consideradas não-jogo” (FORTUNA, 2013, p.67). Apenas foi sugerido para a produção textual coletiva que os próprios grupos construíssem suas narrativas numa extensão sugerida de 60 a 80 referências⁷.

Com o tempo, alguns alunos perceberam a semelhança do livro-jogo com o tipo de RPG mais conhecido por eles, o de jogos digitais, e consideraram o virtual ou o grupal (e presencial) mais “livre” que o do livro, pois poderiam combinar com colegas para jogarem online juntos, cada um na sua residência, ou mesmo em grupo reunido num lugar comum, porém segundo Rosana Rios

Na aventura-solo existe o estímulo para que o leitor trabalhe sozinho, já que nem sempre o garoto ou a garota vai conseguir estar num evento como este, ou vai conseguir reunir-se a um grupo de amigos no qual já há um mestre com uma aventura preparada. O livro está ali, o Mestre está sempre presente [...]. Nos Estados Unidos existem editoras que publicam textos e espaços sendo abertos para que eles publiquem suas aventuras, sites na Internet...Acho que a existência desses espaços, mesmo virtuais, é um estímulo fantástico para a escrita, sem falar na prática de leitura que acarreta. (RIOS, 2002, p. 240)

Com um público variando entre 12-13 anos de idade que se autodefine como “adolescente” e com o próprio corpo docente abrindo uma fissura entre os Ensinos Fundamentais I e II como “crianças e ex-crianças”, houve certa dificuldade em (re)introduzir o brincar na educação em sala de aula durante a execução do projeto. Segundo Fortuna,

Convencê-los [os professores] da importância para a aprendizagem, no entanto, não é simples. Muitos educadores buscam a especificidade de sua atuação profissional precisamente na oposição entre brincar e estudar: os educadores de crianças pequenas, recusando-se a admitir sua responsabilidade pedagógica, promovem o brincar; já os educadores do ensino fundamental, médio e superior, promovem o estudar. Alguns professores, tentando ultrapassar esta dicotomia, acabam por reforçá-la, pois com frequência, a relação jogo-aprendizagem invocada privilegia a influência do ensino dirigido sobre o jogo, descaracterizando-o, ao sufocá-lo. (FORTUNA, 2013, p. 66-67).

Percebe-se, então, não só uma não identificação com o jogo, mas um caráter repulsivo, que ainda está longe de ser desconstruído. Ainda segundo Fortuna,

Outro motivo que leva à desconfiança das relações entre brincar e aprender provém da própria incerteza característica da brincadeira: com assinala Öfele (2002), ainda não está inteiramente demonstrado (e talvez nunca venha

⁴ Devido à grande variação de títulos no mercado editorial brasileiro, escolheu-se a seguinte edição para facilitar o projeto: VERNE, J. *Viagem ao Centro da Terra*. 2ª Edição. Tradução: Walcyrr Carrasco. São Paulo: Moderna, 2012, 192 p.

⁵ Por serem de melhor qualidade, os mais vendidos e os mais atuais – em constantes republicações – optou-se por usar os livros da série *Fighting Fantasy*, as novas traduções que a Jambô Editora tem feito da aclamada série “Aventuras Fantásticas”, da extinta editora Marques Saraiva, a qual foi sucesso de vendas no Brasil nos anos 1980 e 1990. Mais informações sobre esse específico e mais completo catálogo de livros-jogos em língua nacional pode ser encontrado em <http://jamboeditora.com.br/categoria/livros-jogos/>

⁶ Até o envio deste texto aos anais do congresso, a publicação continuou pendente, mas houve dezenas de editoras interessadas em publicar tal projeto.

⁷ Nome dado às “cenas” ou “acontecimentos” neste tipo de leitura, ou mesmo “quadros”, como utilizou Silva (2015). Normalmente, um livro-jogo padrão da série *Fighting Fantasy* contém 400 ou mais referências, oferecendo dezenas de possibilidades de leitura ao leitor-jogador.



a ser) que as aprendizagens dentro do jogo estão a serviço de outras aprendizagens. (FORTUNA, 2013, p. 67).

Para não haver cópia de trabalhos e levando em conta o pouco tempo para um trabalho tão grandioso, deixou-se os grupos escolherem uma parte que mais se identificaram com o enredo e transformá-la, desenvolvê-la, convertê-la num livro-jogo. Foi percebida, logo após os primeiros contatos e tentativas de adaptação, não uma dificuldade grande de leitura e compreensão de texto, mas de adaptação da leitura linear para a não linear, tendo o professor que intervir algumas vezes nos grupos. Mensalmente foi feito um feedback e um acompanhamento dos cronogramas propostos pelos grupos para que o trabalho fosse concluído dentro do prazo estipulado (fechamento do ano pouco antes das provas bimestrais finais).

O clima de brincadeira foi um grande propulsor para que o trabalho fluísse, pois

Brincar é aprender. Mais do que ser um instrumento de aprendizagem, a brincadeira é aprendizagem propriamente dita: ela não apenas contribui para a construção das estruturas de conhecimento, ou, eventualmente, leva à aprendizagem de conteúdos específicos; ela é, ela mesma, aprendizagem, porque a ação é o que a define, e a ação é a unidade mínima tanto do desenvolvimento, quanto da aprendizagem. (FORTUNA, 2013, p. 80-81).

Percebeu-se que muitos alunos carregavam um pré-conceito da leitura como algo tedioso e difícil, muitas vezes fomentado pela falta de incentivo dos pais/responsáveis ou no desconhecimento de leituras lúdicas. Um fato interessante ocorrido foi a troca dos livros-jogos entre os grupos, que rapidamente os liam e queriam trocá-los entre si por outros que ainda não haviam lido a fim de aumentarem seu repertório sobre os enredos por eles oferecidos aos alunos, mesmo que não obrigatórios. Esperava-se a leitura profunda do clássico e a leitura superficial do livro-jogo com o intuito de entender sua estrutura para moldar a releitura do clássico, e o que se viu no final foi a leitura profunda do clássico e a leitura de todos os livros-jogos oferecidos, seis no total da sala. Além disso, a melhora na produção textual e na leitura, avaliada a cada texto, seja do próprio material didático, seja do clássico ou de outros textos incluídos voluntariamente em sala pelos alunos. Percebeu-se que a variação de material e de leituras foi um trunfo importante para o despertar do interesse discente, já que “não existe possibilidade de aprendizagem significativa se ficamos limitados a um único livro didático, mesmo que este livro seja muito bom.” (SEFFNER, 2013, p.58).

Muitos alunos mostraram que não tinham o hábito da escrita e da leitura por não se sentirem parte de um “grupo que lê”. A partir do momento que o aluno se sentia parte daquilo, ou seja, se identificava com a leitura, sua participação em sala melhorou, e em alguns casos em muitas disciplinas, o que pode ser motivado por qualquer matéria ou assunto, se realmente tocar o aluno. Tal construção de identidade cultural é importante, pois segundo Stuart Hall

É precisamente porque as identidades são construídas dentro e não fora do discurso que nós precisamos compreendê-las como produzidas em locais históricos e institucionais específicos, no interior de formações e práticas discursivas específicas, por estratégias e iniciativas específicas. Além disso, elas emergem do interior do jogo de modalidades específicas de poder e são, assim, mais o produto da marcação da diferença e da exclusão do que o signo de uma unidade idêntica, naturalmente constituída, de uma “identidade” em seu significado tradicional - isto é, uma mesmidade que tudo inclui, uma identidade sem costuras, inteiriça, sem diferenciação interna. (HALL, 2000, p. 109).

Muitos ainda evitam o trabalho em conjunto devido a um exaustivo planejamento ou andamento coletivo dos conteúdos escolares, mas “o trabalho integrado com outras disciplinas é, por fim, um objetivo que deve ser buscado [...] por todas as disciplinas” (SEFFNER, 2013, p.62).

Embora alguns alunos tenham achado trabalhoso o projeto, agradeceram a experiência por terem tido contato com algo “diferente” do que lhes foi imposto até então. Essa exterioridade foi considerada proveitosa e a sala aceitaria repeti-la no ano seguinte, caso o andamento da disciplina condissesse com a pretensão de mais um projeto. Os mesmos confirmaram que, sozinhos, talvez nunca saberiam da existência da leitura não linear e os que dela ouviram falar não buscariam saber mais a fundo o que seria, confirmando o “princípio da exterioridade” proposto por Larrosa:



Se lhe chamo “princípio de exterioridade” é porque essa exterioridade está contida no ex da própria ex/periência. Esse ex que é o mesmo de ex/terior, de ex/trangeiro, de ex/tranheza, de êx/tase, de ex/ílio. Não há experiência, portanto, sem a aparição de alguém, ou de algo, ou de um isso, de um acontecimento em definitivo, que é exterior a mim, estrangeiro a mim, estranho a mim, que está fora de mim mesmo, que não pertence ao meu lugar, que não está no lugar que eu lhe dou, que está fora de lugar. (LARROSA, 2011, p. 5-6).

Isso reflete a condição atual dos jovens no mundo de hoje, bombardeados por informações a todo momento e conhecimentos dos mais variados possíveis, mas nada de fato vivenciado ou experimentado. Viver na pele o que é ser um editor, um membro de um grupo de adaptação literária, obter as primeiras impressões de um clássico da literatura, ser um produtor textual, tudo isso fará muita diferença na vida dos jovens envolvidos. Espera-se que eles entendam o que Bondía afirma sobre a experiência:

A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece. Dir-se-ia que tudo o que se passa está organizado para que nada nos aconteça. Walter Benjamin, em um texto célebre, já observava a pobreza de experiências que caracteriza o nosso mundo. Nunca se passaram tantas coisas, mas a experiência é cada vez mais rara. (BONDÍA, 2002, p. 21).

Importante, também, é não confundir “experiência” de “experimento”. Segundo Bondía:

Se o experimento é genérico, a experiência é singular. Se a lógica do experimento produz acordo, consenso ou homogeneidade entre os sujeitos, a lógica da experiência produz diferença, heterogeneidade e pluralidade. Por isso, no compartilhar a experiência, trata-se mais de uma heterologia do que de uma homologia, ou melhor, trata-se de uma dialogia que funciona heterologicamente do que uma dialogia que funciona homologicamente. Se o experimento é repetível, a experiência é irrepetível, sempre há algo como a primeira vez. Se o experimento é preditível e previsível, a experiência tem sempre uma dimensão de incerteza que não pode ser reduzida. Além disso, posto que não se pode antecipar o resultado, a experiência não é o caminho até um objetivo previsto, até uma meta que se conhece de antemão, mas é uma abertura para o desconhecido, para o que não se pode antecipar nem “pré-ver” nem “pré-dizer”. (BONDÍA, 2002, p. 28).

Em substituição de aulas em outras salas e séries, foi divulgado o projeto do 8º ano “verde” – até então em andamento – e o mesmo trabalho aflorou o interesse nos alunos. Muitos gostariam de ler-jogar as produções dessa turma e aceitariam levar para suas casas através de mídias externas (pendrives e HDs externos) os arquivos digitais dos textos trabalhados.

Tal experiência foi, no geral, muito proveitosa, e proporcionou a muitos alunos o retorno (ou até mesmo ao conhecimento inédito) a prazeres que nunca deveriam ser-lhes tirados por si próprios ou pela sociedade através de alienações. Existem diversos estudos com a aplicação de livros interativos em educação e espera-se que a tendência cresça e só venha a acrescentar novas experiências à área educacional, pois “brincar ou jogar representa na vida ordinária enquanto experiência preciosa, instaurando um campo de possibilidades inimaginável, e, por isso mesmo, muito atraente e promissor” (FORTUNA, 2013, p.71).

O livro-jogo talvez não seja a melhor nem a mais inovadora, mas pode ser uma ferramenta poderosa à disposição do educador.

Referência

BONDÍA, J. L. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. In: *Revista Brasileira de Educação*, Campinas, n.19, jan./fev./mar./abr. 2002, p. 20-28.

FORTUNA, T. R. **Brincar é aprender**. In: GIACOMONI, M.P.; PEREIRA, N.M. (Org.) *Jogos e Ensino de História*. 1º edição. Porto Alegre: Ed. Evangraf, 2013, p. 64-98.



HALL, S. **Quem precisa de identidade?**. In: SILVA, Tomaz Tadeu. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000, p.103-133.

LARROSA, J. **Experiência e alteridade em educação**. In: *Revista Reflexão e Ação*, Santa Cruz do Sul, v.19, n.2, jul./dez. 2011, p. 04-27.

RIOS, Rosana. **O Livro-Jogo, a Leitura e a Produção de Textos**. In: *Anais do I Simpósio de RPG & Educação*. São Paulo: Devir, 2004, p. 218-252.

SEFFNER, F. **Aprendizagens significativas em História: critérios de construção para atividades em sala de aula**. In: GIACOMONI, M.P.; PEREIRA, N.M. (Org.) *Jogos e Ensino de História*. 1ª edição. Porto Alegre: Ed. Evangraf, 2013, p. 47-63.

SILVA, C. B. **O uso da Aventura Solo (RPG) na formação de professores com foco na avaliação de aprendizagem**. (dissertação de mestrado). São Paulo: PUC, 2015.

SILVA, P. P. **O livro-jogo no ensino de História**. In: *Anais do XXIII Encontro Regional de História da ANPUH-SP*. Assis: UNESP, 2016, p. 1-16.



1º ENCONTRO NACIONAL
Diálogos literários
Um olhar para as poéticas contemporâneas

DO PO AO PÓS O POEMA SE CONSTRÓI, SE DESTRÓI, NO TIPO SE APRESENTA, NA BOCA LOUCA SE ORIENTA...

História, literatura e linguagens artísticas: uma construção identitária



A construção da narrativa literária e fílmica na obra *Macunaíma* (1928-1969)

Gustavo Batista Gregio (UEM)

RESUMO: O presente trabalho tem por objetivo discutir e refletir como a cultura e a identidade brasileira são construídas e transmitidas a partir da linguagem fictícia do cinema e da literatura. Nesse sentido, foi necessário estabelecer um diálogo entre a narrativa fílmica, literária e histórica, por meio da apreensão da obra *Macunaíma*, lançada como romance literário no ano de 1928, escrita por Mário de Andrade e posteriormente adaptada ao cinema por Joaquim Pedro de Andrade no ano de 1969. Para tanto, se fez necessário analisarmos o movimento Modernista do início do século XX e o Cinema Novo da década de 1960, pois, ambos os movimentos foram tentativas de descolonizar a cultura brasileira a partir da adoção de um nacionalismo crítico acerca dos códigos dominantes, seja na literatura, contra o parnasianismo e sua linguagem bacharelesca, artificial e idealizante, como no cinema, contra as chanchadas e as obras hollywoodianas, as quais refletiam uma visão colonizada e contraditória da realidade brasileira.

Palavras-chave: Cultura; Identidade; Linguagem narrativa.

Da Literatura ao Cinema

Para compreendermos os impactos da narrativa fílmica produzida por *Macunaíma* no cinema brasileiro em meados do século XX, é necessário apreendermos o contexto no qual a obra literária escrita por Mário de Andrade foi produzida e qual a relevância do movimento Modernista na consolidação de uma produção artística legitimamente nacional.

No Brasil, desde a colonização e exploração iniciada principalmente pelos portugueses no século XVI, até aproximadamente o início do século XX, a produção cultural tem-se desenvolvido dialeticamente entre a adaptação à realidade interna e a imposição de modelos estrangeiros. Nesse sentido, a produção literária também foi influenciada por esse modelo de produção. Segundo Johnson (1982), o primeiro modelo imposto aos escritores brasileiros, foi o modelo português. A literatura era a "expressão da cultura do colonizador e, mais tarde, do colono europeizado, herdeiro de seus valores, que ativamente serviu no esforço de impor aqueles valores" (JOHNSON, 1982, p. 43).

Embora o Brasil tenha adquirido sua independência política em 1822, permaneceu culturalmente dependente, seguindo os modelos impostos pela metrópole portuguesa até o início do século XX. O primeiro movimento literário que surgiu após a Independência do Brasil, foi o Romantismo, entretanto, ao invés de rejeitar os modelos europeus, numa tentativa de criar uma literatura nacional, apenas alterou os modelos portugueses por modelos franceses. Johnson (1982) observa que uma possível dependência cultural pode ser resultado de uma dependência econômica, e o Brasil durante todo seu processo de formação foi dependente principalmente das nações europeias. Nas últimas décadas, cientistas sociais como Fernando Henrique Cardoso, Oswaldo Sunkel e André Gunder Frank, têm desenvolvido inúmeras análises acerca da "teoria da dependência" para descrever o relacionamento entre países desenvolvidos e subdesenvolvidos. Nessa perspectiva, a cultura e a ideologia desempenham papéis importantes, sendo a produção cultural influenciada com ênfase a partir do advento da produção cultural de massa.

Nesse sentido, o Modernismo e a Semana de Arte Moderna de 1922, surgem como forte movimento de reivindicação de uma identidade nacional em pleno cenário de dependência do país. Mário de Andrade foi o pioneiro do movimento no Brasil, elaborando inúmeras reflexões e críticas, atacando principalmente o movimento e os poetas parnasianos em uma série de artigos publicados no ano de 1921.



De 1890 a 1920 a literatura brasileira foi dominada por um discurso acadêmico e parnasiano importado diretamente de Paris. A literatura foi oficializada e codificada de acordo com normas que refletiam a arcaica estrutura de classes da sociedade brasileira, a poesia constituindo privilégio de uma elite intelectual aristocrática. A forma poética metrificada era extremamente valorizada, tornando a poesia estática em termos de conteúdo. Johnson (1982) compreende que o impulso inicial do movimento Modernista foi de reação contra "a linguagem bacharelesca, artificial e idealizante" do parnasianismo. Para ter êxito em sua tarefa os modernistas usaram *blague*, sátiras e outras formas de humor. Em outras palavras, eles carnavaquizaram a literatura.

Contudo, uma das ironias e contradições do modernismo é que para combater o código literário dominante importado da Europa, eles também buscaram no velho continente, novas e modernas técnicas literárias, pois o Brasil simplesmente não oferecia as condições necessárias de renovação, com normas arcaicas dominando a sociedade e a arte em todos os níveis. Os únicos segmentos sociais capazes de renovação artística naquele período era a aristocracia rural e a burguesia urbana, que estavam acostumados a mandar seus filhos para estudarem na Europa. Nesse sentido, o Modernismo foi na visão de Johnson (1982) uma revolta aristocrática inicialmente baseada na técnica literária moderna trazida da Europa por jovens artistas ligados à aristocracia rural e à burguesia urbana.

O ato de maior escândalo atribuído ao movimento ocorreu na noite de 13 de fevereiro de 1922, no Teatro Municipal de São Paulo, quando foi inaugurada a Semana de Arte Moderna, que destacou, sobretudo, o lado provocador e rebelde dos modernistas. A Semana foi, nas palavras de Mario de Andrade, "o brado coletivo principal de um processo de renovação da arte brasileira que havia começado na década anterior".

Inúmeros artistas do período tiveram importância na composição do movimento, entre eles Lasar Segall que foi o primeiro na cidade de São Paulo a expor uma amostra de pinturas expressionista. Anita Malfatti que ao voltar da Europa, onde estudou na Escola de Belas Artes de Berlim sob a influência do expressionismo alemão, teve sua primeira exibição na Casa Mappin de São Paulo. Esta exposição causou pouco impacto nos círculos artísticos brasileiros. Contudo, sua segunda exposição, entre 1917-1918, provocou um pequeno escândalo, principalmente devido à publicação do artigo de Monteiro Lobato, *Paranóia ou mistificação?*, no qual atacou severamente a artista, motivando Oswald de Andrade e outros artistas a saírem em sua defesa.

Para esses intelectuais, era preciso repensar a história e a produção artística e literária brasileira, construindo, sobretudo, uma linguagem deslocada da portuguesa. Esses questionamentos nacionalistas em defesa da língua e da cultura brasileira vão aparecer em todos os manifestos surgidos entre os anos de 1924 e 1928.

Oswald de Andrade foi uma das principais figuras do movimento. Ficou conhecido como o importador do futurismo¹, após ter viajado pela Europa percebeu que os círculos da *avant-garde* parisiense de 1912 estavam longe da boêmia provincial que caracterizava as cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro. Ao retornar para São Paulo o então "futurista" Oswald de Andrade sentiu-se deslocado no meio intelectual provinciano. Foi quando sentiu a necessidade de "modernização" da literatura brasileira, que estava calcificada num discurso acadêmico. Os modernistas brasileiros adotaram o futurismo na medida em que ele elogiava a velocidade da vida urbana moderna e da sociedade tecnológica.

O uso do futurismo derivou não só da influência da Europa combinada com a necessidade de destruir o passadismo, mas, também, das transformações radicais que o Brasil, e especialmente a cidade de São Paulo estava sofrendo no início do século XX. Este período é considerado um prelúdio a futuras mudanças na estrutura econômica do país. O cenário político estava dominado por uma oligarquia aristocrática rural e a economia sustentada pela exportação de matérias-primas e produtos agrícolas, especialmente o café. O importante é observar que as duas primeiras décadas do século XX, foi um período de extrema agitação política e social, caracterizado pela industrialização, urbanização e altos níveis de imigração, o que levou inevitavelmente a transformações na estrutura econômica, política e social do país. O período caracterizou-se pela ascendência da burguesia urbana e a implantação definitiva do capitalismo no Brasil.

Johnson (1982) salienta que "os modernistas adotaram o rotulo 'futurista' mais por questões polêmicas do que por uma ligação profunda com a escola de Marinetti" (JOHNSON, 1982, p. 50). Todavia, o Manifesto da Poesia Pau-Brasil de 1924, vai fazer com que os

¹ O futurismo foi um movimento artístico e literário que surgiu oficialmente em 20 de fevereiro de 1909, com a publicação do Manifesto Futurista, do poeta italiano Filippo Marinetti, no jornal francês *Le Figaro*. A obra rejeitava o moralismo e o passado. Apresentava um novo tipo de beleza, baseado na velocidade e na elevação da violência. O slogan do Manifesto era "Liberdade para as palavras", sendo considerado o design tipográfico da época, especialmente em jornais e propagandas. A diferença entre arte e design passa a ser abandonada e a propaganda é escolhida como forma de comunicação.



modernistas brasileiros rompam com o futurismo, adquirindo consciência de que não são mais importadores de cultura, mas exportadores.

Em 1926, o movimento Verde-Amarelo tese inúmeras críticas a Oswald de Andrade por seu "nacionalismo afrancesado". Escritores como Menotti del Picchia, Plínio Salgado, Cassiano Ricardo, entre outros, passam a reivindicar a idolatria do tupi, da língua indígena e da anta, atribuindo destaque as duas cores principais da bandeira do Brasil, o verde e o amarelo. Nesse mesmo ano, surge o Manifesto Regionalista, na cidade de Recife, que na década seguinte influenciaria literatas como Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz e Jorge Amado.

O Manifesto Antropofágico² escrito por Oswald de Andrade marcaria o ano de 1928. O manifesto é o mais politizado de todos e foi publicado no número inaugural da Revista de Antropofagia. O escritor definia a antropofagia como um traço marcante da cultura brasileira: "Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente". Os ideais do Manifesto e do movimento Antropofágico vão se concretizar principalmente no romance *Macunaíma*, o herói sem nenhum caráter, de Mário de Andrade do ano de 1928.

Embora o movimento Modernista não tivesse um efeito político real, era o prenunciador, o preparador e em partes, o criador de um estado de espírito nacional. Mário de Andrade reconhece a influência dos modelos europeus e o fato de o espírito modernista ter sido importado diretamente da Europa. Contudo, no Brasil, o modernismo "foi uma ruptura, um abandono de princípios e de técnicas consequentes, sendo uma revolta contra o que era a inteligência nacional" (JOHNSON, 1982, p. 54).

Mário de Andrade foi um dos mais conhecedores sobre as correntes artísticas advindas da Europa. Embora tenha sido inicialmente influenciado por poetas como Verhaeren, Rostand, Claudel e mais tarde por Cendrars, foi um dos primeiros a reconhecer as contradições de usar modelos externos para a criação de uma literatura verdadeiramente nacional. O interesse do escritor pelo folclore e pela cultura popular brasileira como um meio de entender o Brasil evoluiu, de uma simples incorporação em suas obras de elementos populares tirados de formas orais de literatura, para o estudo sistemático do folclore brasileiro e a recriação de formas populares num nível erudito.

O romance *Macunaíma* é considerado a culminação artística da pesquisa de Mário de Andrade sobre o folclore brasileiro e as formas populares de expressão. A obra foi escrita em dezembro de 1926, revista nos primeiros meses de 1927 e finalmente publicada em 1928. É parte das tentativas do autor de "forçar a nota do brasileiro". O literato desenvolveu sua narrativa através de pesquisas sobre a realidade e o folclore nacional, buscando alcançar o povo brasileiro a partir de sua própria produção cultural. Essa preocupação em alcançar o público nacional também ocorreu com o Cinema Novo.

A década de 1920 foi uma década de extrema agitação política e cultural. O período inicial do modernismo foi caracterizado por um rompimento com as tradições literárias acadêmicas, a carnavalização da literatura, a influência de movimentos de *avant-garde* europeus, uma preocupação (gradual) com o "abrasileiramento" do Brasil, isto é, a descolonização da literatura e cultura brasileira através do uso de elementos de cultura popular, e uma indefinição ideológica por parte dos participantes do movimento (JOHNSON, 1982, p. 65).

Três décadas separam os dois movimentos artísticos. Assim como a década de 1920, podemos observar que a década de 1960, também marcou profundas transformações políticas, sociais e culturais no Brasil. O golpe militar de 1964 encerrou inúmeras revoltas e revoluções advindas de setores, movimentos e intelectuais insatisfeitos com a realidade sociopolítica do país. O AI-5 de 1968 endureceu o regime, legitimando a censura, a repressão, a tortura, os assassinatos e perseguições de artistas e intelectuais de esquerda. Entretanto, apesar desse contexto desfavorável, no cinema, os cinemanovistas não pararam de produzir. Contudo, com a intensificação da repressão por parte do Estado, alguns membros do movimento precisaram se exilar no país, entre eles Glauber Rocha e Cacá Diegues, conjuntura que levou a dissolução progressiva e definitiva do movimento no decorrer da década de 1970.

Numa tentativa de driblar os mecanismos de censura e repressão do Estado, muitos artistas passaram a desenvolver suas obras a partir de metáforas, incorporando fábulas e alegorias, deixando de lado uma representação mais realista. Nos anos finais de 1960, o

² O movimento Antropofágico surgiu a partir do Manifesto Antropófago. O movimento tinha por objetivo a deglutição da cultura do outro externo, como a estadunidense e a europeia e, do outro interno, a cultura dos ameríndios, dos afrodescendentes, dos descendentes europeus, orientais, ou seja, não se deve negar a cultura estrangeira, mas ela não deve ser imitada.



cinema, como também, o teatro e a música redescobriram no Tropicalismo as reflexões e teses produzidas pelo movimento Modernista e pelo movimento Antropofágico, que reivindicavam uma cultura autenticamente nacional, esses dois movimentos influenciaram profundamente os anos finais do Cinema Novo.

O contexto histórico de formação do movimento é caracterizado a partir dos anos finais da década de 1950, é marcado pela expansão econômica baseada no investimento de capital estrangeiro, influenciado pela ideologia do ISEB (*Instituto Superior de Estudos Brasileiro*), pela agitação política, apesar da estabilidade relativa da administração de Kubitschek, por sentimentos nacionalistas extremos e por uma crescente polarização de forças políticas. Neste sentido, o período não é muito distinto dos anos de 1920, nesse sentido, podemos observar que existem muitos paralelos entre os dois movimentos.

Ambos os movimentos foram reações contra o código dominante nas suas respectivas áreas de significação [...] Os dois movimentos baseavam-se na tentativa de descolonização da cultura brasileira através da adoção de uma posição de nacionalismo crítico. Os cinemanovistas reconhecem a importância do modernismo para o desenvolvimento de tal posição (JOHNSON, 1982, p. 89).

As discussões que surgem a partir dessas problemáticas questionam principalmente a relação entre influência e dominação desses modelos. Se o Modernismo estava preocupado com a influência de modelos literários e artísticos advindos da Europa, os cinemanovistas estavam defrontados com um mercado interno dominado por filmes estrangeiros, principalmente de filmes hollywoodianos. Nesse modo, os dois contextos históricos relevam preocupações comuns que seriam a principal ligação entre os movimentos, o combate direto à dominação da cultura nacional por modelos estrangeiros, que resultava na alienação do povo brasileiro a sua própria realidade.

Os modernistas evoluíram lentamente para uma posição de nacionalismo cultural. Todavia, os cinemanovistas vão assumir tal posicionalmente como um primeiro passo necessário à descolonização do cinema brasileiro. A produção cinemanovista, diversamente da fase inicial da produção modernista, baseou-se na consciência do subdesenvolvimento do Brasil, adotando elementos da realidade e da cultura popular como parte principal da representação em suas narrativas fílmicas. Nesse sentido, esses intelectuais ao assumirem tal posição, estavam adquirindo consciência da real situação do país, numa tentativa conjunta de buscar soluções para esses problemas. Tal engajamento foi desenvolvido essencialmente por membros mais abastados da sociedade, pois quase todos os artistas envolvidos nos movimentos "populares" de teatro, música popular e cinema eram das classes média e média-alta urbanas. Um dos principais problemas enfrentados por estes movimentos foi à dificuldade de romper a natureza homogênea da relação artista/espectador e alcançar os segmentos mais populares.

O Cinema Novo foi fundado por um grupo de jovens que se conheceram em cineclubes e na cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, tinham como característica inicial a produção de filmes independentes de baixo custo e o interesse pela contribuição que o cinema poderia dar ao desenvolvimento do Brasil através da adoção de temas nacionais, uma visão engajada da realidade brasileira e a criação de uma linguagem cinematográfica descolonizada.

O cinema novo foi popular no sentido de haver tomado como seu assunto principal os problemas do povo brasileiro, o que significava, inicialmente, os setores marginalizados da sociedade, favelados, pescadores pobres e camponeses que viviam na miséria do nordeste brasileiro (JOHNSON, 1982, p. 77).

Com uma proposta de produção independente, os cinemanovistas surgiram como reação ao tipo de cinema existente no Brasil desde as décadas de 1940 e 1950, uma produção desligada, no sentido crítico da realidade brasileira, preocupada principalmente com a comercialização de filmes baseada na "imitação" dos modelos de Hollywood. O impulso inicial do movimento, em contraste com outras obras fílmicas da época, era tratar criticamente a realidade brasileira, sem compromissos com as produções já estabelecidas. A adoção da *politique des auteurs*³, foi crucial para o desenvolvimento do grupo, pois lhe deram a liberdade de fazer filmes como pensavam que deveriam ser feitos.

O cinema brasileiro dos anos de 1950 era dominado por dois tipos de filmes, as chanchadas, feitas principalmente no Rio de Janeiro, e os filmes considerados mais

³ *Politique des auteurs*: Foi um movimento cinematográfico teórico crítico desenvolvido na década de 1950 por François Truffaut, na França.



"sérios", produzidos em São Paulo. A chanchada foi um gênero ligado aos filmes musicais hollywoodianos e consagrado como um típico gênero carioca no decorrer da década de 1930, com os filmes *Alô, alô, Brasil* (1935) e *Alô, alô carnaval* (1936), ambos com Carmen Miranda. As chanchadas representavam paródias dos filmes hollywoodianos, suas projeções eram bem-sucedidas com o grande público, que faziam enormes filas para assistir seus cômicos galãs, mocinhas, vilões e os cantores do rádio que passaram a difundir sua imagem nos lugares mais distintos do país. Na perspectiva de Macario (2006), a chanchada era um gênero intimamente ligado à vida cultural brasileira (teatro de revista, carnaval, circo, radiodifusão), conjuntura que exemplifica sua longa trajetória de sucesso no país.

Nesse mesmo contexto, podemos observar as tentativas de industrialização do cinema nacional, a partir do modelo hollywoodiano, com a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, fundada em 1949, por membros da burguesia industrial paulista. A Vera Cruz tentou criar uma Hollywood no Brasil, sem conhecimento profundo dos mecanismos de comercialização de filmes no país. A empresa preocupou-se com a produção de filmes com custos elevados, não levando em consideração o fato de que para se estabelecer como indústria cinematográfica teria que se preocupar também com a distribuição e a exibição desses filmes.

Todo cinema nacional, inclusive o estadunidense, apoia-se principalmente no mercado interno, a Vera Cruz tentou conquistar o mercado internacional sem ter uma base sólida internamente, foi nesse aspecto que cometeu seu erro fatal, deixando a distribuição de seus filmes nas mãos de empresas estrangeiras, como a Columbia Pictures, que estava focada em promover seus próprios filmes, deixando em segundo plano os filmes da Vera Cruz.

A Vera Cruz foi uma tentativa de industrializar o cinema brasileiro sem levar em consideração a realidade econômica desse cinema. Ligados à burguesia industrial de São Paulo, os filmes da Vera Cruz refletiam valores de classe que seriam varridos pelo cinema novo, que baseou sua estética no subdesenvolvimento do país (JOHNSON, 1982, p. 80).

Os cinemanovistas viram no cinema um meio de contribuir para a solução de alguns dos problemas enfrentados pelo Brasil subdesenvolvido. Em outras palavras, viram o cinema como um mecanismo de engajamento político e social.

O cinema novo descreveu, poetizou, discursou, exercitou os temas da fome: personagens comendo terra, personagens comendo raízes, personagens roubando para comer, personagens matando para comer, personagens feios, sujos, descarnados, morando em casas sujas, feias, escuras (MARTINS, 1999, p. 01).

Foi a partir dessa representação da miséria que o movimento encontrou sua grandeza, conseguindo comunicar ao mundo as mazelas do Brasil. Joaquim Pedro de Andrade acreditava que o Cinema Novo tinha que exercer contato direto com a população em geral.

Os artistas deveriam assumir o compromisso do lado moderno do cinema que seria a possibilidade de se comunicar com a massa e esta posição implicaria ao mesmo tempo levar em conta todos os valores culturais, sociais e políticos que passam ser transmitidos por esta forma de comunicação. O filme *Macunaíma* foi à exploração crítica dessa possibilidade (MARTINS, 1999, p. 04).

Intelectuais como Glauber Rocha e Ruy Guerra tiveram grande importância no desenvolvimento do movimento, entretanto, foi Joaquim Pedro de Andrade que adaptou e dirigiu o filme *Macunaíma* (1969), o qual é considerado a grande obra audiovisual tropicalista, responsável pelo apogeu do movimento. "*Macunaíma* foi o primeiro filme verdadeiramente popular do cinema novo" (JOHNSON, 1982, 88). Lançado em novembro de 1969, foi o quinto numa lista dos melhores de bilheteria entre os filmes brasileiros daquele ano, e pode ser compreendido como uma tentativa de conquistar o público e de manter uma visão crítica da realidade brasileira. O filme é classificado como parte da terceira e última fase de produção do movimento, que começou ao redor de 1968, uma fase a qual Alex Viany se refere como "antropofágico-tropicalista".

Macunaíma mostra que o balão inchado e colorido do tropicalismo estava furado mesmo e tinha que se esvaziar, do mesmo jeito que *Macunaíma* personagem festeja muito, mas acaba sendo comido pelo Brasil (JOHNSON, 1982, p. 88-89).



Podemos observar que por volta do ano de 1967, o movimento Tropicalista começou a tomar corpo na música popular, influenciado pelo filme de Glauber Rocha, *Terra em transe* (1967). O movimento surgiu em um contexto em que a música popular estava sendo bombardeada pela influência do *rock anglo-americano*. Caetano Veloso e Gilberto Gil, entre outros, propuseram uma retomada da força criativa que caracterizava a Bossa Nova⁴. Os tropicalistas carnavalizaram a música popular brasileira, com letras e apresentações de palco, que romperam as barreiras tradicionais do "bom gosto" ao usar conscientemente elementos vistos como de "mau gosto". O movimento visto como libertário durou pouco mais de um ano e acabou sendo reprimido pelo governo militar.

Segundo Desbois (2016), com o filme *Macunaíma*, o Tropicalismo no cinema se revelou mais radical do que na música, na reivindicação de uma identidade nacional, na tentativa de realmente libertar-se dos modelos estrangeiros. O processo de criação do Cinema Novo, como dos tropicalistas ou modernistas, foi um processo de redescoberta do Brasil. À medida que os filmes iam sendo elaborados, conscientemente ou não, o único ponto de apoio encontrado era principalmente em obras produzidas a partir de 1922, e não foi certamente por acaso que romances literários como *Vidas secas* (1963) e *Macunaíma* (1969) tenham sido grandes produções do movimento.

Enquanto o Modernismo evoluiu de um movimento baseado essencialmente no irracional, em oposição à racionalidade da poesia parnasiana, para o racional, o "neorrealismo" dos anos 1930. O Cinema Novo caminhou em direção oposta. O movimento começou com uma "vocalização realista" frustrada, por circunstâncias que estavam fora do controle dos cineastas e que mais tarde, transformou-se para uma posição alegórica, às vezes hermética, chamada segundo Carlos Diegues de "estética de silêncio".

De acordo com Glauber Rocha, filmes como *Macunaíma*, que são classificados como alegóricos e metafóricos provocaram a libertação da subconsciência mágica da América Latina.

A festa de metáforas, alegorias, e símbolos não é um carnaval da subjetividade, é a recusa da análise racional de uma realidade deformada pela cultura europeia e sufocada pelo imperialismo americano. Um cinema que se opõe às classificações da antropologia colonial. Sua verdadeira dimensão é a magia irracional (JOHNSON, 1982, p. 94).

Johnson (1982) observa que essa posição foi, em certo sentido, uma radicalização do desejo de criar uma linguagem cinematográfica descolonizada, bem como, um escape agressivo às frustrações causadas pelo sistema político repressivo e ditatorial. Em sua nova posição "mágica", os cineastas se voltaram ao Modernismo para obter uma saída. *Macunaíma* é o exemplo principal, porém não o único, da adoção da antropofagia como resposta as problemáticas enfrentadas no final da década de 1960 no Brasil.

A narrativa de *Macunaíma* (1928-1969)

Mário de Andrade classifica *Macunaíma* como uma rapsódia. Autor de inúmeros trabalhos sobre música (brasileira e universal) usou o termo "rapsódia" no sentido musical, isto é, uma livre fantasia "de um caráter épico, heroico ou nacional". Em *Macunaíma*, o autor orquestra elementos populares e folclóricos, criando o que Florestan Fernandes chamou de um "compêndio de folclore brasileiro." O próprio escritor refere-se a sua obra como uma antologia de folclore brasileiro. Em *Macunaíma*, podemos observar a combinação de expressões populares, provérbios, elementos da literatura popular e do folclore, entrelaçados com lendas indígenas coletadas pelo etnólogo alemão Theodor Koch-Grunberg no início da década de 1910, na nascente do rio Orinoco, no Norte do Brasil e no Sul da Venezuela.

O uso de fontes populares e indígenas na composição de *Macunaíma* esta ligado à preocupação de Mário de Andrade com "abrasileirar" a literatura nacional e desse modo, descolonizá-la, isto é, criar uma literatura moderna e independente, que, embora compartilhe algumas das preocupações da literatura europeia, não seja apenas uma imitação dessas normas. Mário de Andrade compreendeu que para alcançar esse objetivo era necessário incorporar o nacionalismo como o primeiro passo num processo de

⁴ No fim da década de 1950 a bossa nova revolucionou a música popular urbana brasileira. Surgiu a partir da classe média-alta do Rio de Janeiro, o movimento foi uma tentativa de combater a música importada através de uma modificação e renovação da música tradicional brasileira. Começando por uma reelaboração básica dos ritmos tradicionais de samba, usando elementos de jazz e um estilo de voz pessoal e íntimo, a bossa nova conseguiu reconhecimento internacional nas figuras de João Gilberto e Antonio Carlos Jobim, evoluindo de uma forma musical influenciada pelo jazz, a uma música que passou a influenciar o jazz.



“autodescobrimento” do Brasil, que alcançaria o universal na medida em que valores estéticos e populares, expressos no folclore e na cultura popular em geral, se incorporassem ao pensamento erudito. É importante salientar que o nacionalismo de Mário de Andrade não é xenofóbico. O autor apreende o nacionalismo como um meio de universalizar a literatura brasileira, sendo necessário como um primeiro passo, para desenvolver um caráter brasileiro independente.

Uma vez que o Brasil não conseguiu superar seu *status* colonial, mesmo depois da independência, também não conseguiu desenvolver uma identidade própria. Mário de Andrade estava consciente deste problema. E podemos observar tal questionamento logo no subtítulo da obra: *O herói sem nenhum caráter*. Em carta escrita para Alceu Amoroso Lima, o escritor explica a motivação para o subtítulo.

Resolvi escrever porque fiquei desesperado de comoção lírica quando lendo o Koch-Grunberg percebi que Macunaíma era um herói sem nenhum caráter nem moral nem psicológico, achei isso enormemente comovente nem sei por que, de certo pelo ineditismo do fato, ou por ele concordar um bocado com a época nossa, não sei (HOLANDA, 1978, p. 46).

Para Mário de Andrade, o brasileiro não teria nenhum caráter porque não possuía civilidade nem uma consciência de tradição. Ele explica num dos prefácios de *Macunaíma* que o Brasil é como um rapaz de vinte anos. Pode-se perceber tendências gerais do desenvolvimento de um caráter, mas nada pode ser concretamente confirmado. Como não apresenta um caráter psicológico, tampouco apresentaria um caráter moral. O que acarretaria na nossa gatinagem sem esperteza, o desprezo à cultura verdadeira, o improviso, a falta de senso ético nas famílias.

Macunaíma é a mistura de vários heróis encontrados nas lendas coletadas por Koch-Grunberg. O herói Konewó, astuto e corajoso; Kalawunseg, mentiroso e, Makunaíma, o herói tribal. A natureza ambivalente e contraditória da personagem está contida no seu próprio nome. O nome é composto de raiz *maku*, que significa “mau”, e o sufixo - *ima*, que significa “grande”. Os missionários ingleses, quando traduziram a Bíblia para uso dos indígenas, traduziram “Deus” como “Macunaíma”. Como herói, *Macunaíma* é bom e mau, corajoso e covarde, capaz e inepto. Essas mesmas características foram mantidas por Mário de Andrade na composição de sua obra.

Mário de Andrade também buscou inspiração na mitologia grega para ressaltar a pulsão erótica da personagem, utilizando-se também de duas correntes vanguardistas europeias, o Expressionismo e o Surrealismo. Do primeiro, o autor incorporou o caráter de deformação grotesca na personagem, que tem uma “face infantil” e uma “peitaria cabeluda”. Sendo um misto de criança e de adulto, o herói já se permite experimentar o prazer sexual que, normalmente, não é licenciado às crianças, encarando-o como um brinquedo pueril, embora não sem malícia. Da vanguarda surrealista, o escritor apropriou-se, como forma de dar vazão aos instintos recalcados na literatura e de promover a liberação das forças do inconsciente.

Macunaíma expressa através dos seus impulsos eróticos, a liberdade levada às últimas consequências. Por meio desse personagem e de suas atitudes lúbricas, Mário de Andrade evidencia que o caráter está em crise. Assim, ele põe em xeque a moral burguesa ocidental, fazendo frente ao modelo de relacionamento e casamentos burgueses (SOUZA, 2008, p. 04).

Outra característica importante tanto na narrativa literária como na fílmica é que *Macunaíma*, não pertence a uma única região, a narrativa incorpora na personagem regionalismos de todas as regiões do país. Em um dos prefácios de *Macunaíma*, Mário de Andrade explica:

Um dos meus interesses foi desrespeitar lendariamente a geografia e a fauna e flora geográfica. Assim desregionalizava o mais possível a criação ao mesmo tempo que conseguia o mérito de conceber literariamente o Brasil como entidade homogênea, um conceito ético nacional e geográfico (ANDRADE, 1928).

Nesse sentido, Mário de Andrade vai “desgeografizar” o Brasil, ao incluir em inúmeras passagens, elementos de todas as regiões do país, por exemplo: peixe do norte e do sul no mesmo rio; ao dissolver limitações espaciais, colocando *Macunaíma* em um local e logo em seguida em outro; e ao combinar no episódio da macumba elementos de cerimônias do culto religioso afro-brasileiro de vários locais. Na construção étnica da personagem também podemos observar suas inúmeras origens.



Sua origem é rizomática. Não é um índio, é filho de índia, porém nasce negro, tem irmão negro e outro índio, transforma-se em branco "um príncipe de olhos azuis". Não é índio, não é negro, não é branco, é uma mistura de tudo. Portanto, é essencialmente híbrido. Quanto às características psicológicas, Macunaíma não é totalmente bom nem é totalmente mal; não é de tudo ingênuo, mas também não é completamente malicioso, ou seja, não tem um caráter permanente; é um devir (SOUZA, 2008, p. 05-06).

A partir dessa riqueza de detalhes expressas na obra literária, o cineasta Joaquim Pedro de Andrade se deparou com um problema na adaptação da obra, como representar todos esses elementos em um filme. Desse modo, o diretor vai buscar simplificar essas inúmeras características na medida do possível.

No caso específico de "Macunaíma", o livro é extraordinariamente rico e livre. As invenções que ocorrem são muito variadas e o livro transcorre em muitos lugares do Brasil, coisas mágicas das mais fantásticas acontecem a cada momento, etc. Evidentemente, se tentasse fazer uma adaptação literal do livro enfrentaria problemas insolúveis e ao mesmo tempo perderia o essencial, o mais importante do tema. Como os recursos técnicos e materiais de que dispomos são em geral limitados, é razoável levar em consideração esta limitação desde o argumento e o roteiro. Então, no lugar dessas grandes estruturas técnicas com cenários de grande escala, a operação que fiz foi mostrar o que realmente importava no livro. E com relação às coisas que agreguei ou inventei, tentei fazer viver, expor esse material da maneira mais direta e simples possível... O que fiz foi transformar a magia em concreta, em fisicamente concreta (ANDRADE, 1969).

Na perspectiva de Johnson (1982), Joaquim Pedro de Andrade tentou, em todos os momentos, fazer com que o filme relaciona-se diretamente com a realidade social, política e econômica do Brasil. Desse modo, o filme apresenta um herói brasileiro, mas não do tipo previsto pela ideologia dominante. As inversões de valores oficiais percorrem a narrativa fílmica do começo ao fim.

O cineasta conseguiu criar uma forte identificação entre o espectador e o herói, uma identificação da qual dependeu da possível eficácia de sua mensagem política. Embora o diretor esteja consciente de que grande parte do público entendera o filme meramente como uma comédia agressiva e irreverente, ele também compreende que há uma possibilidade de o espectador entender muito além.

Embora, *Macunaíma* tenha sido o primeiro filme do Cinema Novo a tratar explicitamente e implicitamente do canibalismo e adotar pelo menos parte do movimento Antropofágico modernista, não foi o único filme a fazê-lo. O canibalismo não é exclusivo do cinema brasileiro no fim dos anos 1960. Alguns outros filmes tratam do canibalismo durante o período: *Satiricon*, de Fellini; *Porcile*, de Pasolini; *Weekend*, de Godard; e *Cannibali*, de Liliana Cavani.

Na ótica de Yakhni (2000), *Macunaíma* no cinema seria o símbolo de um Brasil sem projeto, em crise com a sua identidade. Um país sem uma noção forte de coletivo que tende para a autodestruição, um país que devora a si mesmo. Herói de consciência individual, egoísta e ensimesmado, a personagem não tem lastro para cumprir o papel de herói, é um anti-herói. Um herói sem causa que morre em vão.

O livro é mítico e representa uma síntese do nacional, através do folclore. Macunaíma é um herói por quem Mário de Andrade se apaixonou e jamais criticou e que, na sua versão final, sobe glorioso aos céus, onde se transforma numa estrela. Já o filme vê o herói com olhos críticos e o desmitifica, dando-lhe um fim de decadência e descrédito (JOHNSON, 1982, p. 175).

Macunaíma, índio amazônico, que nasceu negro e se tornou branco, devora, engole todos os elementos da cultura brasileira, primitivos ou civilizados e, acaba ele próprio devorado pelo Brasil. Na cena final da narrativa fílmica observamos a morte da personagem. Sua jaqueta verde-oliva está flutuando na água lentamente, espalhando-se como se fosse uma bandeira, enquanto fica rodeada de sangue. A marcha patriótica continua ao fundo enquanto os créditos finais aparecem na tela, colocados num *background* verde e amarelo, até a tela ficar preta. A tela, acompanhada pela música, permanece preta durante vários segundos antes que o filme finalmente termine. A cor preta pode ser representada pela morte, assim, devemos salientar que o primeiro plano efetivo do filme também é precedido pela tela preta. Desta maneira, podemos compreender que a mensagem do filme é extremamente pessimista, diferente da obra literária.



Joaquim Pedro de Andrade consegue representar em sua narrativa audiovisual esses espelhos deformados que fazem a alegria dos apreciadores das festas populares. E nessa grande alegoria que é o filme, podemos não apenas nos reconhecer, mas conhecer o país. A narrativa de *Macunaíma* nos fala sobre as dificuldades e os infortúnios de ser brasileiro. Entre as florestas e as grandes metrópoles, negro ou branco, ou melhor, nem branco nem negro. Sua identidade oscila entre duas civilizações, a primeira primitiva, de nascimento, a outra moderna, adquirida.

Como em toda história, nosso personagem é levado de aventura em aventura, na busca pela sobrevivência, na obsessão de comer para não ser comido, seja pelo apetite pelo alimento ou pelo apetite sexual. Negro ou branco, na floresta ou na cidade, *Macunaíma* é perseguido por antropófagos, sendo caçado em todas as partes, até sucumbir e por descuido, deixar ser devorado.

A obra de Joaquim Pedro de Andrade é de certo modo inclassificável, um estranho conjunto grotesco de elementos populares. Entretanto, não podemos esquecer em qual contexto e com quais intuítos fora produzida. Desbois (2016) observa que *Macunaíma* é o resultado exemplar do projeto cinemanovista. Uma obra que só poderia ter sido produzida por um brasileiro, com um tema extremamente nacional, propondo um olhar crítico e analítico, sem deixar de lado o humor, a ironia e o ritmo narrativo intenso, cativando desse modo o público e passando despercebido pela censura do Estado. *Macunaíma* é a obra fílmica que conseguiu convergir o modernismo literário, a chanchada cinematográfica e o Tropicalismo musical, com o intuito de construir uma linguagem descolonizada, na busca pela identidade nacional, na tentativa de legitimar a cultura popular e representar o povo brasileiro.

Referências

ANDRADE, Joaquim Pedro de. **Sobre Macunaíma: Antropofagia y Autofagia**. N° 49. Lima: Hablemos de Cine, setembro/outubro, 1969.

_____. **Macunaíma. O herói sem nenhum caráter**. DVD: Vídeo filmes, s/d. (com masterização Dolby Digital 5.1 e apresentação do próprio diretor).

ANDRADE, Mário de. **Macunaíma: O herói sem nenhum caráter**. 1ª edição. São Paulo, 1928.

AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Campinas, SP: Papirus, 2002.

BARCALA, Valter Aparecido. **Macunaíma, a Trajetória de um Herói Moderno**. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/barcala-valter-macunaíma.pdf>>. Acesso em: 15 de novembro de 2016.

CÂNDIDO, Antônio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. São Paulo/Belo Horizonte: Edusp, 1975.

DESBOIS, Laurent. **A Odisseia do Cinema Brasileiro: da Atlântica a Cidade de Deus**. Tradução Julia da Rosa Simões. 1ª Edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Macunaíma: da literatura ao cinema**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

JOHNSON, Randal. **Literatura e Cinema. Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo**. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982.

_____. Ascensão e queda do cinema brasileiro, 1960 - 1990. In: **Dossiê Cinema Brasileiro**. São Paulo: Revista USP, n. 19, 1993, p. 31-49.

MACARIO, Leonardo Côrtes. Uma chanchada em *Macunaíma*: Aviso aos Navegantes. In: LYRA, Bernadette e MONZANI, Josette (Org.). **Olhar: Cinema**. São Carlos: Pedro e João Editores/CECH-UFSCar, 2006.

MARTINS, Ana Lúcia Lucas. **Joaquim Pedro de Andrade, Macunaíma e a Indústria Cultural**. Disponível: <<http://www.ifcs.ufrj.br/~nusc/achegas.pdf>>. Acesso em 15 de novembro de 2016.



NEVES, David E. **Cinema Novo no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 1966.

PELEGRINI, Sandra de Cássia Araújo. História e imagem: ficção teatral e linguagem cinematográfica. In: PELEGRINI, Sandra C. A. ZANIRATO, Silvia H. **Dimensões da Imagem: Uma abordagem teórica e metodológica**. Maringá: EDUEM, 2005.

PROENÇA, Cavalcanti. **Roteiro de Macunaíma**. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1977.

ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

_____. **Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Alhambra/EMBRAFILME, 1981.

SOUZA, Ana Carolina Cruz. **Da Literatura ao Cinema: Mecanismos de liberação e metamorfose do corpo em Macunaíma**. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/enecult2008/14466.pdf>>. Acesso em: 15 de novembro de 2016.

VIEIRA, Denise Scolari. **Mario de Andrade e Joaquim Pedro de Andrade: Ficção, imagem e a constituição da paisagem brasileira**. Disponível: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero41/andrade.html>>. Acesso em: 15 de novembro de 2016.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do Subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo e Cinema Marginal**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **O cinema no século**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

YAKHNI, Sarah. **Macunaíma: um herói sem causa**. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/index.php/cinema-categoria/20-critica/59-macunaíma>>. Acesso em: 15 de novembro de 2016.



A literatura como missão: uma análise da literatura como fonte histórica através da obra de Nicolau Sevcenko

Leandro dos Santos Fernandes (UEM)

RESUMO: O presente trabalho pretende abordar a importância das obras literárias como fontes de pesquisa histórica, para tal fim, analisarei a obra *Literatura como missão: Tensões sociais e criação cultural na primeira República* do historiador Nicolau Sevcenko. Tal obra é de extrema importância para a interdisciplinaridade entre História e Literatura por ser um dos estudos pioneiros no Brasil utilizando esse tipo de fonte, no caso do livro de Sevcenko, os trabalhos de Euclides da Cunha e Lima Barreto e por abranger o campo da História Cultural, a qual ainda desenvolvia-se no cenário da historiografia nacional no período em que a mesma foi lançada. Além da obra de Sevcenko, dialogarei através de autores que abordam sobre o tema para uma maior compreensão quanto ao olhar do historiador perante a literatura, quais as diferenças e semelhanças entre esses dois campos e como os textos literários podem ser utilizados na construção do conhecimento histórico.

Palavras-chave: literatura; história; Nicolau Sevcenko.

1. Introdução

Início este trabalho abordando um trecho do final da obra magna de Nicolau Sevcenko. No posfácio da edição revista e ampliada da obra *Literatura como missão: Tensões Sociais e Criação Cultural na Primeira República* (2003) Sevcenko transmite todo o seu incrível conhecimento histórico e literário, o autor traz a luz um conto de Machado de Assis chamado “Evolução”, através deste texto Sevcenko em poucas páginas nos remete sobre o pensamento, ideário e propostas para o Brasil no período do fim do Império e início da Primeira República. O historiador consegue demonstrar duas grandes vertentes de pensamentos, uma que entrava em voga, a elite que possuía o conhecimento técnico-científico, que estava atenta as filosofias evolucionistas que surgiam na Europa neste período, o outro tipo de pensamento era o dos já poderosos barões do café, os grandes capitalistas brasileiros do período imperial, que percebiam a necessidade de assumir e compreender novas posturas com o futuro advento da República que parecia ser inevitável já naquele momento. O conto ganha um tom profético como descreve o próprio historiador, pois foi escrito em 1884 cinco anos antes da proclamação da República. Nesse panorama Sevcenko consegue além de mostrar toda a genialidade de Assis, também, relatar um pouco sobre os caminhos que eram semeados, sobretudo, pelas classes mais abastadas quanto ao futuro da nação.

Eis um grande exemplo para todo historiador ao propor-se trabalhar com a Literatura como fonte documental, Sevcenko se mostra genial ao conseguir em poucas páginas esmiuçar tantos aspectos sociais-culturais do texto de um grande literato como Assis, o estilo desse mestre da nossa literatura é sinuoso e cheio de caminhos alternativos, por isso, a tarefa é um tanto árdua e complicada para conseguir retirar o que seria mais próximo do que Machado de Assis queria relatar com os seus contos satíricos, críticos e realistas.

O intuito deste artigo é mostrar como a Literatura pode ser uma fonte de grande valia para a pesquisa histórica, um tipo de documento diferente dos demais e que requer alguns cuidados diferenciados, porém, quando abordado com um olhar zeloso compreendendo o que está em volta desse tipo de escrita, conseguem-se resultados que talvez outras fontes



de pesquisa não forneceriam, sobre a importância da Literatura para o conhecimento histórico assim demonstra Borges

A literatura registra e expressa aspectos múltiplos do complexo, diversificado e conflituoso campo social no qual se insere e sobre o qual se refere. Ela é constituída a partir do mundo social e cultural e, também, constituinte deste; é testemunha efetuada pelo filtro de um olhar, de uma percepção e leitura da realidade, sendo inscrição, instrumento e proposição de caminhos, de projetos, de valores, de regras, de atitudes, de formas de sentir... Enquanto tal é registro e leitura, interpretação, do que existe e proposição do que pode existir, e aponta a historicidade das experiências de invenção e construção de uma sociedade com todo seu aparato mental e simbólico (BORGES, 2010, p. 05).

Portanto a Literatura sendo analisada como algo que não está inerente ao tempo e local onde é produzida, ou seja, que essa escrita está vinculada a valores, sentimentos, ideias de uma pessoa, no caso o autor da obra, que também não está excluído dos fatos a sua volta e por isso pode muitas vezes transmitir através de seus textos informações relevantes quanto à sociedade de sua época ou nos ajudar a compreender algumas questões relativas ao que se pensava naquele momento sobre certo acontecimento. Por isso a Literatura é uma fonte para o historiador que não está preocupado com dados, datas, nomes ou explicações específicas sobre determinado acontecimento, esse tipo de fonte auxilia o historiador a compreender as sensibilidades, razões, ou como as pessoas se auto representavam em tais obras (PESAVENTO, 2003, p. 09).

Em um primeiro momento abordarei em específico a obra de Nicolau Sevcenko, demonstrando como o historiador utilizou as obras de Euclides da Cunha e Lima Barreto para explicar questões relativas às ideias no campo social e cultural do período chamado de Primeira República ou República Velha. Posteriormente pretendo descrever sobre a relação entre o historiador e o literato e os campos da História e da Literatura de uma forma sucinta.

2. A Literatura como fonte: Euclides da Cunha e Lima Barreto sobre a ótica de Nicolau Sevcenko:

Audaciosa e corajosa, assim podemos nos referir à tese de doutorado e posteriormente transformada em livro de Nicolau Sevcenko. *Literatura como missão: Tensões sociais e criação cultural na Primeira República*, apresentada em 1981 na Universidade de São Paulo, tendo como banca nomes de grande porte da intelectualidade brasileira como Sérgio Buarque de Holanda, trazia à luz um tipo de fonte documental pouco abordada pelos historiadores brasileiros da época, a Literatura, além disso, engajava-se em um campo historiográfico que ainda caminhava os seus primeiros passos por aqui, a História Cultural. O próprio autor confessou que sofria um certo preconceito e um olhar diferenciado dos seus colegas de trabalho, onde muitos consideravam a Literatura como mera ficção ou algo irrelevante para agregar um maior conhecimento histórico.

Na introdução da obra o autor transmite a importância da Literatura para a pesquisa histórica e também relata as diferentes percepções do historiador e do literato, onde suas visões confluem e diferenciam-se, um aspecto interessante da introdução de Literatura como Missão é a importância que Sevcenko atribui a esse tipo de fonte para a compreensão quanto a questões sociais e culturais e como existe uma interação entre estudos literários e ciências sociais, sobre esse papel da Literatura, assim relata o historiador:

É por onde o desafiam também os inconformados e os socialmente mal-ajustados. Essa é a razão por que ela aparece como um ângulo estratégico notável, para a avaliação das forças e dos níveis de tensão existentes no seio de determinada estrutura social. Tornou-se hoje em dia quase que um truismo a afirmação da interdependência estreita existente entre os estudos literários e as ciências sociais (SEVCENKO, 2003, p. 28).

A escolha de Sevcenko em abordar os trabalhos de Euclides da Cunha e Lima Barreto não aconteceram por acaso, o autor compreendia que esses dois autores usavam a sua literatura como ferramentas para construir um ideário para uma nação que demonstrava um futuro incerto após o advento da República, os mesmos acreditavam que podiam e deviam intervir quanto as questões sociais, políticas que surgiam naquela época, segundo as palavras de Francisco de Assis Barbosa que faz esse relato no prefácio da primeira edição



do livro (SEVCENKO, 2003, p. 16). Os dois possuíam estilos de escrita totalmente diferentes, seus ideais quanto ao país também não eram os mesmos, porém um sentimento era nítido na literatura dos dois autores, a frustração com o que tornou-se o Brasil ao adentrar no regime republicano, esse rancor fez das obras desses autores fontes essenciais para compreender o país em diversos contextos durante a nossa Belle Époque.

Antes de adentrar especificamente nas obras de Euclides da Cunha e Lima Barreto, Sevcenko em uma primeira instância procura abordar como encontrava-se a cidade do Rio de Janeiro durante o final do século XIX e início do século XX, existe uma explicação para que o trabalho girasse entorno dessa cidade, a mesma era a capital federal nesse período, além disso, era a cidade que recebia a maior influência cultural de outros lugares e com a maior população. Os dois escritores escreviam muito sobre o Rio de Janeiro, sobretudo Lima Barreto, por isso o autor procura demonstrar um panorama político, social e cultural da capital da Primeira República e através dela explanar sobre o contexto do país.

2.1.0 Rio de Janeiro na Belle Époque

Buscando demonstrar as mudanças bruscas que ocorriam na sociedade brasileira com o advento do período republicano, sobretudo nos âmbitos social e cultural, Sevcenko trabalha com a questão econômica do país, sobretudo, a política de Encilhamento do governo do então presidente Marechal Deodoro da Fonseca. Tal política consistia em larga produção e distribuição de papel-moeda para girar a economia do país, que agora possuía mais trabalhadores assalariados com o fim da escravidão, porém esse número excessivo de dinheiro em circulação e sem fiscalização fez com que surgissem novos tipos de especuladores, arrivistas, pessoas que criavam empresas-fantasmas, uma nova classe de golpistas das bolsas de valores, entre outros sujeitos especialistas em aproveitar as brechas do governo. (SEVCENKO, 2003, p. 37).

A gigante entrada de capital estrangeiro no país, o ritmo frenético dos negócios, fez com que o modo de viver dos habitantes da capital brasileira fossem modificados, a ideia de “progresso” e “modernidade” tomava conta do imaginário dos cariocas, com isso uma necessidade de expurgar os “atrasos” do período imperial. O modelo de cidade agora era a Paris do início do século, a famosa “cidade luz”, o Rio de Janeiro necessitava se englobar com as demais capitais da Belle Époque e para isso precisava modificar toda a sua estrutura urbana. Inicia-se então um movimento de “regeneração” termo utilizado por Sevcenko, onde as pessoas pobres são retiradas de suas casas, cortiços e destinadas a viver aos entornos da cidade e esses locais são destruídos para a construção de largas avenidas e praças com chafarizes e espaço para os novos comércios que surgiam nesse período. Sobre as pessoas que tiveram seus destinos traçados, sobretudo na administração do prefeito Pereira Passos, Sevcenko demonstra um cuidado especial, aliás em toda sua obra eis o seu grande foco, dar voz aos menos abastados, que tiveram seus lares destruídos para a construção dessa nova sociedade brasileira, e uma de suas fontes é o escritor e jornalista João do Rio, eis aqui um trecho da obra *A alma encantadora das ruas* que mostra um pouco do contexto de miséria em que viviam:

Todos esses pobres seres vivos tristes vivem do cisco, do que cai nas sarjetas, dos ratos, dos magros gatos dos telhados, são os heróis da utilidade, os que apanham o inútil para viver, os inconscientes aplicadores à vida das cidades daquele axioma de Lavoisier: nada se perde na natureza (RIO, 1995, p. 14).

A Regeneração não estava em volta somente da questão material, ela envolvia uma gama de outros fatores como a mudança de hábitos e costumes ligados a uma higienização desses locais, além disso esse movimento de transformação é perceptível em diversas grandes cidades, como Paris por exemplo, Benjamin analisando o *Flâneur* e tendo como base a obra de Charles Baudelaire, realiza uma análise da capital francesa nesse período e podemos encontrar pontos em comum com o que ocorria com a capital brasileira, sobretudo, ao que envolve o enorme fluxo de pessoas, as multidões nas ruas, com isso também um movimento maior de ideias e costumes que se alastravam pela cidade (BENJAMIN, 1994, p. 33-65).

2.2 A intelectualidade como ferramenta para a construção de uma nação

Após descrever o Rio de Janeiro do início do século XX, Sevcenko apresenta quais eram as idéias predominantes na intelectualidade da época, no caso fim do Império e



início do Brasil República, quais eram as propostas dos literatos para um novo Brasil que surgia. Primeiramente temos a geração de 1870 que possuía uma concepção de cortar todos os vínculos com a sociedade imperial, em sua maioria eram abolicionistas, republicanos, liberais e democratas, como exemplos dessa geração temos Tobias Barreto, Aluísio Azevedo, Joaquim Nabuco, Rui Barbosa, Euclides da Cunha. Havia uma preocupação quanto à formação de um estado-nação forte, como exemplo, cita-se Tobias Barreto que suscita esse debate, onde o Brasil possuía um estado (extremamente frágil) porém não tinha o sentimento de nação, ao lado de Barreto, Joaquim Nabuco é outro nome que tinha tal posicionamento. Tendo como grande exemplo a Europa, duas correntes de pensamentos foram influenciadoras para estes intelectuais, o Liberalismo e Cientificismo, ambas eram frutos da Belle Époque européia (SEVCENKO, 2003, p. 96 - 106).

O Rio de Janeiro era o maior espaço de trabalho e produção para os homens letrados desde o período imperial e prosseguia com a chegada da República, Sevcenko mostra que houve um momento mais positivo para os letrados, na década de 1920, isso se deu devido ao crescimento populacional e os grandes investimentos e o aumento da exportação agrícola, com a ampliação da sede do governo, surgiram diversos empregos burocráticos e de outras espécies para estes intelectuais. Outro fator importante foi o crescimento e revigoração do jornalismo, as revistas, jornais agora possuíam mais abrangência, sobretudo devido as novas formas de edição e impressão que tornou esse canal de comunicação mais dinâmico e interativo, por exemplo a revista *Fon-Fon*, onde existia matérias dos mais variados temas com inúmeras imagens e figuras.

Porém com a instauração do regime republicano no país, os intelectuais que tanto planejaram, idealizaram e tiveram um papel importante para o advento da mesma, sofrem uma imensa decepção. Esse sentimento deve-se a falta de integridade pelas pessoas que formavam o governo republicano, corrupção, jogos de poder, fizeram com que os intelectuais fossem deixados de lado, enquanto investidores, aventureiros, oportunistas recebiam adulações por parte dos que estavam no comando do país. Uma imensa desvalorização da atividade intelectual, falta de incentivo do governo republicano, em partes também a falta de espaço para a realização de tais atividades, isso muito devido às altas taxas de analfabetismo da época. Com isso surge uma literatura pessimista e de forte teor negativo, exemplos como Cruz e Sousa e Augusto dos Anjos e críticos quanto ao futuro do Brasil republicano, por exemplo, Lima Barreto e Euclides da Cunha.

2.3 A literatura como missão: Euclides da Cunha e Lima Barreto

Sem sombra de dúvidas haviam mais diferenças do que similaridades entre a literatura de Euclides da Cunha e Lima Barreto, porém em uma questão os dois autores eram uníssonos, compreender e tentar vencer as mazelas que corrompiam o Brasil de sua época, projetar um olhar maior e mais apurado sobre o próprio país, no caso de Euclides da Cunha sobre o sertão, o interior do Brasil e no caso de Lima Barreto para o litoral, onde estavam as grandes cidades, principalmente, sobre os subúrbios das mesmas:

Mas sobretudo, revela-se nas suas obras o mesmo empenho em forçar as elites a executar um meio-giro sobre os próprios pés e voltar o seu olhar do atlântico para o interior da nação, quer seja para o sertão, para o subúrbio ou para o seu semelhante nativo, mas de qualquer forma para o Brasil, e não para a Europa (SEVCENKO, 2003, p. 145).

As diferenças entre os dois literatos ultrapassam o fator estético de suas obras, e são diversos. Euclides da Cunha era contrário a tradição boêmia dos escritores, sobretudo herdada do romantismo, já Lima Barreto era aguardado nas rodas boêmias para longas prosas, Cunha mantinha-se mesmo contrário a diversos aspectos do governo republicano ligado aos mesmos, sendo amigo íntimo de Rui Barbosa que foi ministro da fazenda do presidente Campos Sales, Lima Barreto procurou distanciar-se totalmente de tudo relacionado à República e a sua descrença com o novo tipo de regime era enorme. Aliás, esse era um ponto de divergência no pensamento dos dois escritores, Barreto observava a República como um grande mal para o bem-estar do país, enquanto Cunha ainda conseguia ver um certo futuro, que posteriormente a República seria um grande marco de avanço para o Brasil. Outros temas que distanciavam os dois autores eram em relação à ciência, raça e cultura. Euclides da Cunha fortemente influenciado pelo pensamento positivista, acreditava na ciência como uma redentora para a humanidade, algo a ser buscado e sempre utilizado como parâmetro para o progresso, Lima Barreto muitas vezes enxergava a ciência como a condutora de políticas segregacionistas, sobretudo ao observar



as políticas higienistas aplicadas na cidade do Rio de Janeiro no início do século XX, sobre tais diferenças:

Enquanto Euclides se manteve mais preso ao cientificismo intransigente trazido com o positivismo, Lima Barreto o abandonou desde muito cedo, aceitando somente as diretrizes mais gerais e mais amplas da doutrina. Daí porque, enquanto Euclides louvava a reforma do ensino superior segundo o modelo comtiano e, por esse caminho, a futura constituição de uma elite dirigente altamente capacitada – “os homens do futuro” –, Lima Barreto deplorava a própria instituição do ensino acadêmico. Para ele, a elite aí formada passava, por definição, a constituir uma casta privilegiada, que usufruía espuriamente dos cargos dirigentes do país; eram os seus “mandarins” (SEVCENKO, 2003, p. 148-149).

Entre as semelhanças, além das quais citei parágrafos acima relativa à questão da preocupação com um olhar das elites sobre o Brasil republicano, encontra-se na temática de suas obras certo rancor e mágoa com o advento da República, principalmente pelo esquecimento à quais foram colocados os literatos neste período, esse esquecimento em si, quer dizer a pouca participação quanto aos rumos do país. Também incomodava os dois escritores a decadência quanto aos aspectos culturais na literatura e uma valorização somente da forma e não das idéias propostas nos textos. Outro aspecto que Sevcenko demonstra de similaridade entre os dois é a questão da vestimenta, faziam questão de não se vestir conforme os novos costumes que eram impostos com a modernização repentina do país, era uma forma de afirmar os seus valores contrários aos que surgiam neste período.

Para demonstrar como Euclides da Cunha e Lima Barreto retrataram o Brasil da Primeira República, Sevcenko distinguiu em capítulos diferentes os dois autores e usou um método para conseguir retirar as idéias principais de seus textos, trabalhou em três aspectos as obras dos mesmos, linguagem, obra e fundamentos sociais. O historiador preocupou-se em compreender os diferentes estilos de escrita, ou seja, a estrutura literária de suas obras, quanto à importância dessa compreensão ao realizar um estudo histórico sobre literatura, Cândido assim demonstra:

Este ensaio pretende investigar como e por que isto aconteceu, sugerindo que a função histórica ou social de uma obra depende da sua estrutura literária. E que esta repousa sobre a organização formal de certas representações mentais, condicionadas pela sociedade em que a obra foi escrita. Devemos levar em conta, pois, um nível de realidade e um nível de elaboração da realidade; e também a diferença de perspectiva dos contemporâneos da obra, inclusive o próprio autor, e a da posteridade que ela suscita, determinando variações históricas de função numa estrutura que permanece esteticamente invariável. Em face da ordem formal que o autor estabeleceu para sua matéria, as circunstâncias vão propiciando maneiras diferentes de interpretar, que constituem o destino da obra no tempo (CÂNDIDO, 2006, p.177).

Através deste método Sevcenko consegue demonstrar aspectos específicos da literatura de Euclides da Cunha e Lima Barreto. A escrita de Euclides da Cunha tendia mais para termos específicos e em muitas vezes lembrava uma narrativa histórica, inclusive com utilização de dados, outro aspecto interessante na escrita desse autor é o forte traço do realismo, as passagens de suas obras, principalmente em *Os Sertões* são claras e firmes, sem muito espaço para fantasias ou outros aspectos que poderiam tornar o seu texto mais leve. Muito dessa característica de sua obra se deve as suas concepções ideológicas, como a crença na ciência e a entrega à doutrina positivista. Sua temática está centrada em movimentos históricos, questões políticas, raciais, descrições geográficas, discussões científicas, análises geológicas entre outros temas.

Lima Barreto é articulador de uma escrita mais aberta que a de Euclides da Cunha, alguns são semelhantes ao seu companheiro de ofício, porém diferencia-se por abranger mais aspectos da cultura popular, suas obras versam sobre diversos temas que vão desde movimentos históricos, filosóficos, relações sociais, culturais, políticas, sobre o cotidiano urbano e suburbanos do Rio de Janeiro, sobre a importância desse temas para compreender o Brasil da época nos diz Sevcenko “Tudo concorre para compor um imenso mosaico, rude e turbulento, que despoja a *Belle Époque* de seus atavios de opulência e frivolidade” (SEVCENKO, 2003, p. 191). Seus personagens eram variados, demonstravam pessoas das elites até as classes menos abastadas da cidade do Rio de Janeiro, além dos cenários também serem variados, em suma a literatura de Lima Barreto era totalmente



identificada com o que observava o próprio, um verdadeiro retrato da Capital Federal das primeiras décadas do século XX.

Finalizando sua obra, Sevcenko demonstra o porque decidiu se debruçar sobre o período da Primeira República através da obra de dois literatos, mais do que isso, nesta parte do livro o autor demonstra o porque a Literatura pode ser utilizada como documento histórico e a sua relevância para a compreensão de um período de tantas mudanças como foi o início do século XX no Brasil. Sevcenko também afirma a importância do contexto em que o país vivia no período em que os autores escreveram suas obras, pois viveram intensamente o seu tempo, sentiram de perto as agruras da primeira República. Devido a isso o autor nos remete o porque das obras terem uma importância tão grande para compreender-se esse período da história brasileira, pois os mesmos apoiaram, acompanharam e sofreram com a inserção da República no país. Analisando os estudos de Sevcenko, ele pretende demonstrar que a literatura pode ir além do gerar prazer pelo ato da leitura em si, mas que ela pode possuir uma missão, um objetivo maior, como era os escritos de Euclides da Cunha e Lima Barreto, estes dois literatos utilizavam sua literatura como uma ferramenta de denúncia, luta e busca por ideais de igualdade e esperança.

3. Conclusão: O Historiador e o Literato

Neste trecho do trabalho pretendo abordar de modo sucinto sobre as semelhanças e diferenças entre o historiador e o literato, aonde os discursos confluem e se diferem, creio que seja importante uma explanação sobre tal questão para auxiliar quanto aos estudos do historiador envolvendo obras literárias.

Um dos aspectos que criam um laço entre História e Literatura seria as duas tratarem-se de narrativas e tanto a literária quanto a histórica tecem caminhos semelhantes para cada qual possuir a sua própria finalidade. Sobre as semelhanças na construção narrativa do literato e do historiador assim demonstra a historiadora Sandra Pesavento:

Referimo-nos, por exemplo, à concepção de que a História, tal como a Literatura, é uma narrativa que constrói um enredo e desvenda uma trama. A História é uma urdidura discursiva de ações encadeadas que, por meio da linguagem e de artifícios retóricos, constrói significados no tempo (PESAVENTO, 2003, p. 03).

Para a historiadora a narrativa histórica e literária conflui devido ao conceito de *Representação*, o historiador ao narrar um fato a qual ele não esteve presente necessita substituir essa ausência e para isso utiliza do *Imaginário*, outro conceito que Pesavento aplica para explicar a criação dessa representação. Com isso Pesavento afirma que a História e a Literatura tem em comum a referência do real, ou seja, tanto o historiador quanto o literato tem como ponto de partida de suas escritas o que está acontecendo ou o que aconteceu (PESAVENTO, 2003, p. 03). No caso do historiador ele necessita descobrir o que houve em certo período, para isso, utiliza-se de fontes e métodos para aproximar-se do que realmente aconteceu, enquanto o Literato não possui essa preocupação, ele não tem essa carga de aproximação estrita com o real, mas isso não quer dizer que uma obra literária não tenha aspectos ligados ao que está ocorrendo entorno do autor, o que significaria uma certa carga de realidade nestas escritas.

Um aspecto que é importante ao historiador envolvendo a pesquisa com literatura é compreender a que tipo de leitor está endereçado aquela obra, este pode ser um ponto importante para agregar conhecimento histórico através desse tipo de fonte, por exemplo, as obras de Machado de Assis eram lançadas em folhetins de revistas e jornais, uma questão alçada quanto a isso seria, o por que os escritos de Assis eram publicados nesse meios de comunicação? Quem lia essas revistas e jornais? Muitas vezes podemos compreender diversos fatores da sociedade da época fazendo essas interrogações. Roger Chartier levanta questionamentos importantes referente aos leitores das obras literárias, pois eles podem compreender e resignificar esses textos de diferentes perspectivas, esse é um cuidado essencial do historiador, a literatura pode ser interpretada e compreendida de diferentes parâmetros, sobre tal questão assim aponta o historiador francês:

Uma história da literatura é, pois, uma história das diferentes modalidades da apropriação dos textos. Ela deve considerar que o "mundo do texto", usando os termos de Ricoeur, é um mundo de objetos e de *performances* cujos dispositivos e regras permitem e restringem a produção do sentido. Deve considerar paralelamente que o "mundo do leitor" é sempre aquele da



“comunidade de interpretação” (segundo a expressão de Stanley Fish) à qual ele pertence e que é definida por um mesmo conjunto de competência, de normas, de usos e de interesses. O porquê da necessidade de uma dupla atenção: à materialidade dos textos, à corporalidade dos leitores (CHARTIER, 2002, p.258).

Como relatei anteriormente, o literato possui uma finalidade diferente do historiador, talvez, podemos afirmar que o autor de narrativas literárias tem uma maior liberdade frente as suas obras, e essa liberdade é solicitada ao leitor que o mesmo compreenda e que este tenha também o livre pensamento de compreender o texto de acordo com suas concepções. Já o historiador possui a carga da busca pela verdade, ou melhor, pela busca da proximidade com a verdade, por isso ao ler e utilizar a literatura como documento sua leitura não possui o mesmo livramento de um leitor que busca o prazer da leitura, ele deve compreender que o literato tem esse peso mais leve e que as percepções de leituras podem ser inúmeras, referente a essa questão Sartre relata:

Assim, o autor escreve para se dirigir à liberdade dos leitores, e a solicita para fazer existir a sua obra. Mas não se limita a isso e exige que eles também retribuam essa confiança neles depositada, que reconheçam a liberdade criadora do autor, e a solicitem, por sua vez, através de um apelo simétrico e inverso (SARTRE, 2004 p. 43).

Portanto trata-se de uma fonte documental que envolve muito do aspecto subjetivo, ou seja, atua no campo das ideias, da compreensão de pensamentos que estavam em voga quando a obra literária foi concebida e o que circundava na sociedade da época. Eis a grande façanha de Nicolau Sevcenko ao utilizar os textos de Euclides da Cunha e Lima Barreto para descrever a sociedade brasileira de um período tão conturbado, conseguir através da visão de um cientista social, de um historiador, analisar as obras desses autores e conseguir compreender o que acontecia no Brasil nessa época e como estes eram agentes de seu tempo, participavam de maneira aberta e intrínseca dos acontecimentos sociais e políticos do seu país.

Ao realizar levantamentos sobre pesquisas envolvendo historiadores que utilizam a Literatura como fonte documental, percebi que ainda existe um vasto campo a ser desbravado, por mais que tenhamos já inúmeros exemplos de trabalhos envolvendo essa abordagem, entendo que, os literatos e suas obras utilizadas para a pesquisa histórica são geralmente um número restrito, existem muitos outros autores e suas obras que ainda aguardam o olhar aguçado e atento do historiador, e assim como fez o grande Professor e Historiador Nicolau Sevcenko, demonstrar além da beleza estética todo o conteúdo universal que possui a Literatura.

Referências

- BENJAMIN, Walter. O Flâneur. In: BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas III**. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 33-65.
- BORGES, Valdeci. **História e Literatura**: algumas considerações. In: Revista de teoria da História, número 1, Junho/2010, p. 94-109.
- CANDIDO, Antonio. Estrutura literária e função histórica. In: CANDIDO, Antonio. In: **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p. 177-201.
- CHARTIER, Roger. **À beira da falésia**: A História entre certezas e inquietudes. 1º edição. Tradução: Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Universidade/ UFRGS, 2002.
- HISTÓRIA, Revista de. **A história como missão**: entrevista com Nicolau Sevcenko. Disponível em: <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/entrevista/nicolau-sevcenko>>. Acesso em: 10 out 2016.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. **O mundo como texto**: leituras da História e da Literatura. In: História da educação, número 14, setembro/2003, p. 31-45.



RIO, João do. A rua; O que se vê na rua. In: RIO, João do. In: **A alma encantadora das ruas**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura / Dep. Geral de Doc. E Inf. Cultural/Divisão de Educação, 1995, p. 1-61.

SARTRE, Jean-Paul. Por que escrever?. In: SARTRE, Jean-Paul. In: **O que é a Literatura?**. 3ª edição. Tradução: Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 2004, p. 33-54.

SOUSA, Wilker. **História como missão**: entrevista com Nicolau Sevcenko. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/08/historia-como-missao/>. Acesso em: 10 out 2016.

DO POEMA AO POEMA SE CONSTRÓI, SE DESTROI, NO TIPO SE APRESENTA, NA BOCA LOUCA SE ORIENTA.



Die Bücherverbrennung in Deutschland – 1933: ação nazista contra o espírito literário não- alemão

Lucian Pereira dos Santos (UEM)

RESUMO: O presente trabalho possui o objetivo de analisar um dos episódios mais tristes da história da humanidade, a queima de livros realizados pelos nazistas na Alemanha no ano de 1933. Assim que Adolf Hitler assumiu o cargo de Chanceler da República de Weimar e posteriormente de Presidente com a morte de Paul Von Hindenburg, Hitler se torna o líder supremo da Alemanha Nazista. Uma das primeiras medidas adotadas pelo governo nazista foi o início da chamada: “Campanha de Limpeza Cultural”, que tinha por objetivo eliminar toda a: “Cultura Não-Germânica”, ou “Cultura Degenerada”. O Partido Nacional-Socialista dos Trabalhadores Alemães (NSDAP) atacou: Músicos, Pintores, Escultores, Professores, Religiosos, Intelectuais, Dramaturgos, Cineastas e Escritores dentre outros que não se adequassem nos moldes da ideologia do nacional-socialismo alemão. O foco deste trabalho será o ataque a um destes grupos em particular, o dos escritores e de suas obras, que tiveram suas obras queimadas em grandes cerimônias realizadas pelo Governo Nazista pelo autoaniquilamento sobre a imaginação criativa.

Palavras-chave: História Contemporânea; Literatura; Expurgo Cultural.

Assim que Adolf Hitler assumiu o cargo de Chanceler da República de Weimar os nazistas finalmente chegam ao poder. Cerca de quatro meses após a ascensão de Hitler, na noite de 10 de Maio de 1933, foi iniciada a chamada: “Campanha de Limpeza Cultural”, que tinha por objetivo eliminar toda a: “Cultura Não-Germânica”, ou “Cultura Degenerada”. O Partido Nacional-Socialista dos Trabalhadores Alemães (NSDAP: *Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei*), atacou: Músicos, Pintores, Escultores, Professores, Religiosos, Intelectuais, Dramaturgos, Cineastas e Escritores dentre outros que não se adequassem nos moldes da ideologia do nacional-socialismo alemão. Com isto iniciava-se o projeto de nazificação da cultura alemã.

Adolf Hitler se considerava um pintor e arquiteto enxergou este momento como uma oportunidade de difundir ao povo alemão e posteriormente ao mundo o seu ideal de cultura e arte, por meio de políticas destinadas a cultura alemã. Segundo o historiador estadunidense Alexander Grand, o ministro da propaganda Dr. Joseph Paul Goebbels, um dos principais responsáveis por administrar as políticas culturais do III Reich: “logo compreendeu a importância do cinema, do rádio, das imagens fantásticas e da manipulação de mensagens subliminares” (GRAND, 2005, p.145) e da cultura como importantes meios de difusão da ideologia nacional-socialista alemã.

Entre os meses de março e abril de 1933, realizou-se a queima de livros, jornais, panfletos, banners, imóveis e documentos pertencentes aos adversários políticos e ideológicos do NSDAP. Esta campanha de terror que ocorreu em diversas cidades alemãs foi destinada principalmente ao: SPD – *Sozialdemokratische Partei Deutschlands* (Partido Social-Democrata da Alemanha), KDP – *Kommunistische Partei Deutschlands* (Partido Comunista da Alemanha), Sindicatos, Escritores democráticos e de esquerda, jornalistas, publicitários e editores que possuíam vínculos com esses grupos (Imagens 1 – 2). Tal ato foi uma estratégia de Adolf Hitler e seus aliados de garantir a hegemonia suprema do Partido Nazista dentro da Alemanha por meio da eliminação física de todas as forças políticas de oposição ao NSDAP (VOIGT, 2014).



Imagens 1 - 2: À Esquerda uma fotografia tirada na frente da casa de impressões dos Social-democratas “Dresdner Volkszeitung” na Wettiner Platz 10 - Dresden, onde um grande grupo de membros da S.A. queima livros, pôsteres e panfletos do SPD, sob proteção policial, uma imagem clara de que a Alemanha já estava sob controle do NSDAP. À Direita tropas da S.A. realizam a detenção de membros do SPD - Sozialdemokratische Partei Deutschlands: (Partido Social-Democrata Alemão), os nazistas iniciavam sua campanha de eliminação de toda a oposição dentro do solo alemão. Disponível em: <http://web.archive.org/web/20141217111547/http://www.verbrannte-buecher.de/t3/fileadmin/user_upload/dokumente/schreiben_der_dst.pdf/>. Acesso em: 17 de Novembro de 2016.

As tropas da S.A. e da S.S. que foram destacadas para tal tarefa invadiram, saquearam e destruíram esses locais com o objetivo inicial de intimidar aqueles que ousassem ficar em seu caminho e esmagar aqueles já haviam se posicionado claramente contra a vontade do NSDAP. Muitos comunistas, social-democratas e sindicalistas foram espancados, torturados e transportados para os campos de concentração que haviam sido recentemente construídos pelos nazistas. As tropas nazistas uma vez que realizavam suas tarefas possuíam o costume de reunir toda literatura apreendida nestes locais e atear fogo (VOIGT, 2014). Este era um prelúdio de uma campanha de terror contra tudo e todos que se opusessem e não se adequassem as idéias de Adolf Hitler, a mensagem transmitida por meio desses atos era bem clara o *Führer* e seus seguidores que agora estavam no controle da Alemanha.

Um dos primeiros atos dessa campanha de limpeza contra o “Espírito Não-alemão” (*Undeutschen Geist*) se realizou por meio da “Queima Cerimonial” de livros categorizados pelos nazistas de uma leitura degenerada, bolchevique e de origem judaica, obras que segundo eles infligiam “sofrimento” ao espírito alemão (Imagens 3 - 4). Esse ato realizado contra obras de escritores: Judeus, Pacifistas, Liberalistas Clássicos, Anarquistas, Comunistas dentre muitos outros, foi perpetuado por meio da: União dos Estudantes Alemães (*Deutsche Studentenschaft*), que iniciaram a queima dos “livros não-alemães” em 10 de Maio de 1933. Essa campanha seria realizada em um período de quatro semanas nas principais cidades universitárias da Alemanha: Berlin, Braunschweig, Göttingen, Hannover, München, entre outras.



Imagens 3 - 4: Ambas as fotografias retratam a famosa queima de livros realizada pela: União dos Estudantes Alemães: (*Deutsche Studentenschaft*): em Maio de 1933. Tal ato realizado sob rígida supervisão de Joseph Goebbels marcava o início da “Campanha de Limpeza Cultural”, autores de reputação mundial como: Karl Marx, Sigmund Freud, Heinrich Mann, tiveram suas obras taxadas como “degeneradas” e sendo uma ofensa contra o “espírito e integridade alemã”. **Fonte:** © Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz / Heinrich Hoffmann. Disponível em: <<http://germanhistorydocs.ghi-dc.org/>>. Acesso em: Outubro de 2016.



Tal episódio foi testemunhado pelo jornalista estadunidense William Lawrence Shirer (1904 – 1993) e registrado em sua obra intitulada: *Ascensão & Queda do Terceiro Reich*, publicada no ano de 1960. Shirer descreve a queima de livros realizada na *Opernplatz* de Berlim como uma cena não testemunhada no mundo ocidental desde a Idade Média, onde:

Por volta da meia-noite, uma parada de luzes e archotes de milhares de estudantes terminava na Praça da *Unter den Linden*, fronteira à Universidade de Berlim. Os archotes se destinavam a atear fogo numa imensa pilha de livros lá amontoados. E logo que as chamas se ergueram, mais livros foram atirados sobre elas, tendo sido consumido uns vinte mil. Cenas semelhantes tiveram lugar em várias outras cidades. A queima de livro havia começado: (SHIRER, 1967, p. 359).

Já para termos uma noção próxima do cenário e clima desta queimas de livros que ocorreram na Alemanha de 1933, vejamos o que o historiador brasileiro Alcir Lenharo diz:

[...] as cerimônias públicas de queima de livros, lembram também uma mistura de caça às bruxas com o ritual do exorcismo católico, em que a queima de diferentes obras incluídas num novo *Index Librorum* simbolizava a purificação do espírito nacional. Numa atmosfera de fanatismo e histeria, Goebbels e os estudantes pediam em altos brados que as chamas devorassem, entre outros escritores, Marx e Trotsky, em favor da “comunidade do povo”, pela “filosofia idealista” e contra a “luta de classes e o materialismo”; que devorassem Freud, em favor da “Nobreza da alma humana” e contra o “exagero destrutivo da via instintiva; Tucholsky e Ossietzky, em favor do “respeito e da veneração do imoral espírito popular alemão” e contra a “insolência e a pretensão”: (LENHARO, 1986, p. 42).

Os estudantes que participaram da queima de livros haviam também sido responsáveis pelo saque de bibliotecas e coleções particulares e do levantamento de uma “lista negra” de obras que ameaçavam o “espírito alemão”. Eles contaram com a ajuda de bibliotecários, das tropas da SS e de membros da *Kampfbund für Deutsche Kultur* – Liga de Combate pela Cultura Alemã, fundada em 1928, por Alfred Rosenberg, ideólogo do Partido Nazista (VOIGT, 2014).

A Campanha que visava à “limpeza” de todo meio cultural alemão, teve seu início no mês anterior quando o Escritório de Imprensa & Propaganda da Liga dos Estudantes Alemães declararam abertamente a nação alemã: “Uma ação contra o espírito não-alemão” (*Aktion Wider den Undeutschen Geist*) (STRÄTZ, 1968), este era o clímax que demarcava o início do expurgo literário ou como eles chamavam *Säuberung*, termo em alemão que significa: “Limpeza”, pelo fogo (Imagens 5 – 6).



Imagens 5 – 6: A imagem à esquerda mostra jovens alemães ajudando na coleta de livros que foram apreendidos e que seriam levados em caminhões até a *Opernplatz* de Berlim, uma vez que as obras foram entregues ao local de seu fatídico destino grandes nomes da literatura alemã e mundial foram lançados a chamas pela juventude germânica: (Imagem da direita). Disponível em: <<https://www.bundesarchiv.de/benutzung/zeitbezug/nationalsozialismus/index.html.de>>. Acesso em: 17 de Novembro de 2016.

Uma vez que o expurgo estivesse concluído os nazistas acreditavam que realizariam a formação de uma “Cultura & Linguagem Puramente Nacional”. O Ministério da Propaganda Alemã chefiado pelo ministro da propaganda Joseph Goebbels realizou discursos propagandísticos contra que atacavam o “Intelectualismo Judaico”, exigindo a necessidade



de “purificar” a linguagem e cultural alemã e exigia que as universidades alemãs se tornassem centros de difusão do nacionalismo germânico.

A primeira cerimônia de queima pública dos livros não-alemães foi orquestrada sob a supervisão de: oficiais do partido, reitores, professores, líderes estudantis que transformaram a queima em um “grande ritual” que deveria transmitir a mensagem de “Não a decadência e corrupção da moral” e de que o jovem alemão já estava consciente da “degeneração” apresentada por essas obras. Cerca de 25.000 volumes de obras “*Undeutschen*” foram queimadas neste primeiro ato do “expurgo literário alemão”. Para Joseph Goebbels este era o momento em que: “O espírito do povo alemão pode exprimir-se novamente. Estas chamas não apenas iluminaram o final de uma velha era, mas lançam suas luzes sobre a nova” (SHIRER, 1967, p.359).

Para consolidar tal ato o *Reichsministerium Für Volksaufklärung und Propaganda* Joseph Paul Goebbels dirigiu-se em pessoa a *Opernplatz* de Berlin para supervisionar a cerimônia e proferir as seguintes palavras aos seus participantes:

Meus caros camaradas e colegas estudantes, homens e mulheres alemãs. A Era do extremo intelectualismo judaico está agora a chegar ao fim. O triunfo da revolução alemã voltou a abrir caminho para o povo alemão. O futuro alemão não será apenas um homem de livros, mas um homem de caráter. É para esse fim que queremos educá-lo. O jovem, já deve possuir a coragem de enfrentar um olhar impiedoso, de superar o medo da morte e recuperar o respeito por ela – essa é a tarefa desta nova geração.

E assim você faz bem nesta hora da meia-noite para entregar às chamas o espírito mau do passado. Está é uma forte, grande e simbólica ação – um ato que deverá mostrar a todo o mundo – Que aqui, as bases intelectuais da República Novembro se tornaram cinzas, mas a partir de seus vestígios a Phoenix de um novo espírito triunfante a de subir (Discurso de Joseph Goebbels aos Estudantes alemães – Berlin, 1933: USHMM, 2013).

Muitos dos livros lançados às labaredas, em Berlin e nas cidades universitárias alemãs, pelos alegres estudantes alemães que acreditavam estar expurgando tudo o que havia de “podre” na sociedade e cultura alemã, tinham sido escritos por autores de reputação mundial. Entre os escritores alemães que tiveram suas obras queimadas, incluíam obras de: Thomas & Heinrich Mann, Lion Feuchtwanger, Jacob Wassermann, Arnold & Stefan Zweig, Erich Maria Remarque, Walther Ratenau, Albert Einstein, Alfred Kerr, Karl Marx, Walter Benjamin, Georg Grosz, Ernst Toller, Rosa Luxemburgo, Carl Von Ossietzky, Kurt Tucholsky e Hugo Preuss, sendo este último citado o erudito que redigiu a Constituição de Weimar (SHIRER, 1967, p.359 & MINERBI, 2009, p. 44).

Toda obra seja ela de origem alemã ou não que infligisse às orientações e regras impostas pelo governo nazista deveriam ser queimadas, entre os autores estrangeiros que tiveram suas obras queimas estão: Sigmund Freud, Jack London, Upton Sinclair, Helen Keller, Margaret Sanger, Margaret Sanger, H. G. Wells, Havelock Ellis, Arthur Schmitzer, Gide, Zola, Prost, dentre muitos outros (VOIGT, 2014). A queima desses livros representava à perseguição dos autores cujas opiniões verbais ou escritas eram opostas a ideologia nazista. Muitos escritores foram banidos e proibidos de escrever e publicar seus trabalhos, logo nenhum de seus trabalhos poderia ser encontrado nas bibliotecas, escolas, universidades e currículos educacionais alemães.

Para a historiadora italiana Alessandra Minerbi: “a queima não foi somente um ato de barbárie, mas mostrou a pretensão do governo nazista de conquistar a hegemonia cultural” (MINERBI, 2009, p. 44). Tal afirmação pode ser confirmada pela proclamação de um dos estudantes alemães que participou da queima dos livros: “desde que haja subversivamente contra nosso futuro ou fira as raízes do pensamento alemão, da pátria alemã e das forças dirigentes de nosso povo” (SHIRER, 1967, p.359), em suas palavras fica claro o sucesso nazista em impor sua ideologia sobre a cultura alemã, em outras palavras, o que não se adequasse ao que os líderes diziam deveria ser eliminado nestas fogueiras. Até meados de Outubro de 1933 ocorria de forma ocasional queimas de livros por diversas regiões da Alemanha Nazista.

Diversas queimas de livros ocorreram posteriores aos acontecimentos da *Opernplatz* de Berlin, estas não vieram a ser organizadas diretamente pelo governo nazista, pelo contrário, partiram de iniciativas locais por intermédio de diversos grupos vinculados as estruturas do Partido Nacional-Socialista dos Trabalhadores Alemães, como a: *Hitler Youth* – Juventude Hitlerista, *Kampfbund für Deutsche Kultur* – Liga de Combate pela Cultura Alemã, *Deutschnationaler Handlungsgehilfen-Verband* – União Nacional Alemão de Empregados Comerciais, *Nationalsozialistische Betriebszellenorganisation* – Organização das Células de Empresas Nacionais Socialistas, entre outros grupos locais filiados ao NSDAP (VOIGT, 2014).



Segundo o historiador alemão Frank Voigt, duas grandes queimas de livros viriam a acontecer: A primeira foi organizada pela *Hitler Youth*, onde os membros foram “convidados para uma celebração” na Região da Província da Renânia Prussiana em 19 de Maio de 1933.

A segunda ocorreu entre os meses de Maio – Junho de 1933, na Região de Baden – onde os membros da juventude hitlerista organizaram “uma semana de combate contra a sujeira e a imundice” (*Kampfwoche gegen Schmutz und Schund*), onde todos deveriam participar de eventos que ficariam conhecidos como: “Semana de Luta Cultural” (*Kulturellen Kampfwochen*). Na Região de Baden toda população e bibliotecas deveriam contribuir entregando toda literatura “judaica, imunda e suja” que eram vista como “contrárias ao *Deutschen Geist*” (VOIGT, 2014).

Aos autores perseguidos a opção era o exílio, prisões e execuções, aqueles que possuíam recursos financeiros fugiram da Alemanha antes da intensificação desta perseguição, aos que permaneceram na Alemanha restava passar suas vidas nos campos de concentração e extermínio a espera de uma morte cruel. Essa perseguição a toda forma de cultura que não se adequasse aos ideais do nazismo foi empregada até o fim do III Reich (1945), uma vez que os aliados saíram vitoriosos sobre o nazismo foi à vez da “Cultura Nazista” ser perseguida pelo processo de “Desnazificação”, sendo submetida à mesma perseguição que impôs aos que não se adequassem aos seus ideais políticos e ideológicos (GOLDSTEIN, 2007).

Todo campo cultural na Alemanha foi vítima dessa política de “Limpeza”, em Abril de 1933, quando foi decretada a Lei para Restauração do Serviço Público (*Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums*), que ordenava o restabelecimento de todo o serviço “civil” e “nacional” nos órgãos públicos alemães. Em suma era uma lei que permitia ao Regime Nazista dizer quem estava apto ou não a exercer serviços dentro da Alemanha, onde o apto seria basicamente aquele que se adequasse a ideologia Nazista. Para a burocracia em geral o impacto foi bem limitado, mas para a cultura foi devastadora.

O Governo, por exemplo, dispensou vinte diretores de museus, como parte de seu “Expurgo Artístico”, e a Arte Moderna em sua totalidade foi considerada judaico-bolchevista e sujeira à remoção sem respeito por escola, em particular, ou mesmo pela categoria racial do artista (GRAND, 2005, p.147 – 148). O Cenário realmente não era o dos melhores como afirma Alan E. Steinweis: “A Agressiva legislação empregada pelo NSDAP estava pavimentando o caminho para o grande expurgo de judeus e estrangeiros da vida cultural e artística alemã” (STEINWEIS, 1993, p.27).

Para assegurar o monopólio cultural da Alemanha, Goebbels adquiriu autorização do alto-comando do Governo Nazista a permissão para fundar a Câmara de Cultura do Reich (*Reichskulturkammer*), criada em 22 de Setembro de 1933, sendo dividida em subdivisões que abrangiam os seguintes setores: imprensa, música, teatro, artes visuais e literatura. Esse órgão do governo nazista assegurava pleno controle sobre o desenvolvimento de práticas culturais na Alemanha, prova disso é retratada em 01 de Novembro de 1933, onde para ser um profissional em qualquer desses campos, exigia-se uma licença da câmara responsável, sem o que era virtualmente impossível sobreviver na Alemanha de Hitler (GRAND, 2005, p.147).

A Fundação da Câmara da Cultura Alemã marca o início do controle de toda variedade cultural e oferecia somente duas opções para as pessoas desses ramos: Exílio ou adesão aos objetivos do Estado. O objetivo era bem claro: “A maior tarefa do Estado Nacional-Socialista seria expurgar toda tendência *alienígena* da Cultura e Arte Alemã” (STEINWEIS, 1993, p.21). E a *Reichskulturkammer* teria como função deferida por lei:

A fim de levar a cabo uma política de cultura alemã, é preciso unir os artistas criadores de todas as esferas numa organização coesa sob a orientação do Reich. O Reich deve não somente determinar as linhas do progresso mental e espiritual, mas também orientar e organizar as profissões (SHIRER, 1967, p.360).

Em relação à literatura existente na Alemanha Nazista pós-1933 era apreciada narrativas que exaltasse o: nacionalismo, o patriotismo, a camaradagem e a superioridade racial. O contexto da Primeira Guerra Mundial (1914 – 1918) gerou uma grande quantidade de crônicas de guerra, onde segundo a historiadora brasileira Maria Helena Capelato: “obras extremamente belicistas como “Fogo e sangue” de Ernst Jünger, chegaram a vender cerca de 20 mil exemplares, [...] Nesse momento, o escritor tornara-se um soldado, e seu papel era servir a comunidade (CAPELATO, 2004, p.64).

Essa era a literatura admirada pelo nacional-socialismo alemão, que cuja campanha de terror levou a mais de 250 escritores abandonarem a Alemanha, para nunca mais voltarem, os escritores que permaneceram na Alemanha eram em grande parte adeptos do Nazismo, assim suas obras eram de uma corrente nacionalista. Alguns escritores



antinazistas como: Wolfgang Borchert & Carl Von Ossietzky, permaneceram na Alemanha onde optaram pela resistência, ambos viriam a ser presos por serem considerados “inimigos do Estado” pelas autoridades nazistas e por possuírem “uma escrita inadequada” ao povo alemão pela câmara cultural do III Reich.

É claro que essa postura que os nazistas adotaram em relação à queima de livros foi fortemente criticada pela comunidade internacional, principalmente pelos escritores vivos que presenciavam uma geração de jovens destruírem trabalhos de uma vida inteira. As imagens das chamas que consumiam grandes nomes da literatura e de outras áreas de conhecimento repercutiram por toda Europa, suscitando grande indignação. Em 10 de Maio de 1934, quando se completou o primeiro aniversário da queima de livros da *Opernplatz*, um grupo de intelectuais liderados por Heinrich Mann que teve seus livros queimados na ocasião e optou por sair da Alemanha, decidiu fundar em Paris, a Biblioteca Alemã da Liberdade (*Deutsche Freiheitsbibliothek*): “que pretendia ser a concreta demonstração de que o espírito alemão mais autêntico não havia sido queimado, mas somente obrigado a calar-se em seu próprio país” (MINERBI, 2009, p. 44).

Bem além de orientar e organizar toda vida cultural do III Reich e legalizar a atuação destas pessoas em seus respectivos campos, as câmaras poderiam expulsar e recusar os membros por “falta de confiança política”, assim essas pessoas era excluídas de praticar suas profissões sejam elas no meio público ou privado. O Processo de Nazificação da cultura estava em andamento e ninguém poderia contrariá-lo, isto é claro, até a derrota do nazismo em 1945, com a vitória dos Aliados na Europa, onde seria a vez da literatura nazista ser a vítima de uma campanha de “limpeza” concebida pelos aliados sob o nome de “Desnazificação”.

Hoje nos locais onde ocorreram esses tristes episódios ergueram-se memoriais em homenagem aos autores e as obras que foram queimadas pelo povo alemão que via o nazismo o modelo de governo que traria a salvação para a Alemanha. Os alemães só não faziam idéia de que as imagens das chamas que queimavam livros de grande renome viriam se tornar uma imagem freqüente em uma Alemanha destruída pela guerra, onde cidades inteiras se tornavam um “mar de chamas” em decorrer das devastadoras campanhas de ataques aéreos empregadas pelos aliados entre os anos de 1942 – 1945.

Referências

ALMEIDA, Ângela Mendes de. **A República de Weimar e a Ascensão do Nazismo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2008.

BARTOLETTI, Susan Campbell. **Juventude Hitlerista: A História dos meninos e meninas nazistas e dos que registraram**. Tradução: Beatriz Horta. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2006.

BERTONHA, João Fábio. **Fascismo, Nazismo, Integralismo**. São Paulo: Editora Ática, 2006.

Coleção 70º do Aniversário da Segunda Guerra Mundial: (1939 – 1945). São Paulo: Abril Coleções, 2009.

D’ALESSIO, Márcia Mansor & CAPELATO, Maria Helena. **Nazismo: Política, Cultura & Holocausto**. São Paulo: Editora Atual, 2004.

FILHO, Daniel Aarão Reis. **A Revolução Alemã: Mitos & Versões**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

GOLDSTEIN, Cora. **Purges, Exclusions, and Limits: Art Policies in Germany: (1933 – 1949)**. University of Chicago, 23th of December of 2007. Disponível em: <<https://web.archive.org/web/20071223153732/http://culturalpolicy.uchicago.edu/workshop/goldstein.html>>. Acesso em: 17 de Novembro de 2016.

GRAND, Alexandre J. **Itália Fascista & Alemanha Nazista: O Estilo “Fascista” de Governar**. Tradução de: Carlos David Soares. São Paulo: Madras Editora LTDA, 2005.

KRÄMER, Jörg. **10. Mai 1933 – Die Bücherverbrennung in Nazi Deutschland**. In: Deustchen Bundestag. Nr. XII, 07th April 2008. Disponível em: <<http://web.archive.org/web/20130203153608/http://www.bundestag.de/dokumente/analysen/2008/Buecherverbrennung.pdf>>. Acesso em: Novembro de 2016.



LENHARO, Alcir. **Nazismo: “O Triunfo da Vontade”**. São Paulo: Editora Ática, 1986.

MINERBI, Alessandra. **História Ilustrada do Nazismo: Rumo ao Poder: (1919 – 1933)**. Tradução: Ciro Mioranza. Volume I. São Paulo: Larousse, 2009.

NICHOLAS, Lynn H. **El Saqueo de Europa: El destino de los tesoros artísticos europeos durante El Tercer Reich y La Segunda Guerra Mundial**. Traducción: Higo Mariani. Barcelona: Editorial Ariel, 2007.

SHIRER, William L. **Ascensão & Queda do Terceiro Reich**. Tradução de: Pedro Pomar. Volume I. Rio de Janeiro: Editora Brasileira, 1967.

STEINWEIS, Alan E. **Art, Ideology, & Economics in Nazi Germany: The Reich Chambers of Music, Theater, and the Visual Arts**. USA: The University of North Carolina Press, 1993.

STRÄTZ, Hans-Wolfgang. **Die Studentische Aktion Wider Den Undeutschen Geist im Frühjahr – 1933**. München & Berlin: Institut für Zeitgeschichte: Vierteljahrshefte zur Zeitgeschichte, Ano XVI, Caderno IV, 1968, pg. 547 – 572. Disponível em: <http://www.ifz-muenchen.de/heftarchiv/1968_4_2_straetz.pdf>. Acesso em: Novembro de 2016.

United States Holocaust Memorial Museum. **Nazi Book Burning**. United States of North America: Washington D.C – USHMM, 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yHzMlgXaiVo>>. Acesso em: Novembro de 2016.

VOIGT, Frank. **Orte und Kontexte der Bücherverbrennungen 1933 in Deutschland**. In: Bibliothek Verbrannter Bücher. Deutschland: Potsdam, 2014. Disponível em: <<http://web.archive.org/web/20141224094351/http://www.verbrannte-buecher.de/>>. Acesso em: Novembro de 2016.



Poty e revista Joaquim: o obscuro na zincogravura "Eucaris a dos olhos doces"

Viviane Danas Faria (UTFPr)
Orientadora: Naira Nascimento (UTFPr)

RESUMO: A expressão Paranismo, fixada nos últimos anos da década de 20, se caracterizou como um meio obstinado que procurou construir simbolicamente uma identidade diferenciada da nova região (região paranaense). No entanto suas premissas serão combatidas pela nova geração de artistas idealizadores da Revista Joaquim. A presente análise objetiva-se enquanto forma de contribuição à divulgação do cenário cultural do Paraná ainda muito pouco conhecido pelos paranaenses, procurar oportunizar a compreensão da importância da revista no contexto histórico paranaense, inclusive, propiciar compreender os motivos que induziram a produção do referido boletim e seus efeitos no cenário tanto estadual quanto nacional, a partir do levantamento bibliográfico e interpretação de uma das diversas ilustrações (gravuras) produzidas pelo artista Poty Lazzarotto para a revista (Joaquim) – a ilustração em zincogravura (gravura em placa de zinco) do conto "Eucaris a dos olhos doces" de Dalton Trevisan precursora na primeira edição do periódico em abril de 1946 e reeditada na edição dezenove, em julho de 1948, já no final de sua trajetória.

Palavras-chave: Revista Joaquim; Poty Lazzarotto; zincogravura.

Paranismo, Revista Joaquim e as gravuras de Poty: um breve histórico

Considerando aspectos tanto políticos quanto ideológicos do Brasil, fomentados pelos conflitos que demarcaram a passagem do século XIX para o século XX, se destaca a construção identitária em plena efervescência no território nacional. A região paranaense desliga-se de São Paulo em 1853, instaurando a partir daí um sistema de redefinição efetiva do aspecto político, firmado desde antes do desmembramento, já que precisava estabelecer seus contrastes e peculiaridades com relação aos outros territórios brasileiros. Os princípios básicos para o retrato dessa nova constituição política se iniciaram nos níveis sócio-dominantes junto à presença dos artistas plásticos, responsáveis por determinar sua configuração visual e também pela estética decorativa vigente no começo do século XX.

Segundo afirma Camargo,

"Mas, no Paraná do início do século XX, os intelectuais, com base no Simbolismo como forma de construir um pensamento esteticamente avançado em literatura, têm uma visão diferente, étnica, estética e política, do Brasil e de seus habitantes. Esta, por sua vez, difere daquelas esposadas por seus outros colegas modernos, notadamente os ligados à versão paulista de modernismo. Os paranaenses, representantes de uma estrutura social de bases predominantemente agrícolas, ao procurarem distinguir suas concepções das dos ideólogos paulistas de modo a forjar sua própria identidade, optam pela manutenção de uma tradição moderna originada ainda no século XIX, com a introdução do ensino da pintura de paisagem da Escola Nacional de Belas Artes" (CAMARGO, 2007, p.09)

A predileção pelo estilo pitoresco da paisagem, como modelo representativo do biótipo paranaense consta como modo de conservar os padrões firmados pelos princípios modernos, na qual permanecem estética e politicamente unidos. Os artistas paranaenses executam talentosamente suas produções permutando-as com a expectativa de elevação social



ao criar uma condição artística justaposta às demandas teórico estéticas de seus sábios inspiradores.

Camargo aponta,

"Como consequência dessas trocas, vemos no Paraná da primeira metade do século XX uma produção de um lado, ligada às formas das artes decorativas, produzida pelos artistas com formação técnica nas artes gráficas locais e europeias, e por outro lado um paisagismo de teor simbolista, em que verdadeiros "logotipos" regionalistas como a imagem do pinheiro paranaense, são temas dominantes na produção local." (CAMARGO, 2007, p. 10)

A ocupação do Paraná por estrangeiros antecede sua existência enquanto território autônomo. Pouco a pouco, verificam-se as discussões em torno do uso de mão de obra dos imigrantes europeus que gradativamente substituíram os escravos africanos, fato que vem agregar o plano de apropriação e povoamento de regiões a fim de acentuar a autoridade da imagem política. Doravante 1870, junto ao grande aumento da imigração, percebe-se que os recém-chegados europeus (que deveriam suceder o trabalho dos escravos) dão início às manifestações de ideais próprios no que se refere à sua colocação social e econômica relacionada aos luso-brasileiros já afixados. Tais conflitos irão acarretar mudanças nas relações sociais de aspecto geral, inclusive na percepção dos artistas e intelectuais paranaenses no decurso do período evidenciado.

O historiador Camargo ainda descreve,

O Paranismo é resultado do ambiente formado desde as últimas décadas do século XIX para a edificação de uma identidade no Paraná. Foi definido oficialmente em termos estético- ideológicos por Romário Martins em 1927 e tem uma curta mas ativa presença institucional até o encerramento da circulação da revista Ilustração Paranaense, em 1931. Seus efeitos, porém, foram a tal ponto naturalizados no imaginário paranaense que podem ser notados ainda hoje em muitas formulações oficiais ou individuais. (CAMARGO, 2007, p.14)

É importante afirmar que os artistas plásticos associados ao Paranismo, advindos de classes operárias imigrantes, não contavam com chances de elevação social e nem autonomia profissional. Diante de tal realidade, careciam do auxílio do Estado. Tal subordinação tinha em compensação da necessidade iminente, pelas instituições, da colaboração dos estrangeiros para a instauração das imagens identitárias do Estado do Paraná que se singularizassem da província de São Paulo. Camargo aponta que,

Este movimento se concretiza no Paraná pela exaltação dos valores locais e o desenvolvimento de uma simbologia baseada em elementos nativos como o pinheiro paranaense e o pinhão, simplificados até serem transformados em logotipos. Tais elementos iconologicamente regionais, marcados por uma linguagem art-déco de forte teor panfletário, foram elaborados de modo a se constituírem em estímulo à criação de um espírito paranaense. (CAMARGO, 2007, p.15).

As primeiras décadas correspondentes ao século XX foram assimiladas por fortes ondas de crítica social, ativismo, realismo e extremadas ações políticas no mundo, que colocaram a sociedade a experienciar um período de grande tensão. Tropas opressivas do governo procuraram determinar relacionamento direto com a população e simultaneamente impuseram ordem, obediência às regras e regimes ditatoriais em diversas nações mundiais. (HAUSER, 1892, p. 958). Diante de tais circunstâncias foi possível verificar a depreciação das peculiaridades ideológicas entre os diversos modos de ditadura, como exemplos, os princípios nazistas na Alemanha, o fascismo na Itália e o comunismo na União Soviética. A acirrada disputa tanto no perfil político como econômico dos países potencialmente industrializados foi resposta da guerra, da mesma maneira, a procura do padrão ideológico para nortear o progresso humano.

Segundo Aline de Souza Oliveira (OLIVEIRA, 2010, p.05), "os três sistemas político-econômicos de então, as democracias liberais capitalistas, os nazi-fascistas e os comunistas se defrontavam em campos diferentes".

Conforme aponta Henri Massis (1927), o recente sistema "democrático" confronta o Ocidente versus Oriente, também a Rússia e a Ásia. Na data de 01 de setembro de 1939, a partir da tomada da Polônia pela Alemanha, estoura a Segunda Guerra Mundial. A ação abrangeu as forças armadas de mais de 70 nações, opondo os associados - França, Estados Unidos, Inglaterra e União Soviética às grandes potências - Itália, Alemanha e Japão.



Após a Revolução de 1930, o Brasil enfrentava uma grave crise política e social. Getúlio Vargas estava à frente do governo e os manifestos de protesto público de perspectiva social ocorriam freqüentemente. Tal revolução fora cessada em 03 de outubro de 1930, e após poucos dias ainda no mesmo mês (24.10.1930) o presidente Washington Luís foi destituído por uma junta militar, apresentando Getúlio Vargas à presidência da República, em uma regência que deveria ser provisória, porém perdurou por 15 anos de regime autocrático - o Estado Novo. (WACHOWICZ, 1939) (OLIVEIRA, 2010).

Apesar de o País estar sendo governado por uma ditadura adepta às premissas fascistas, o Brasil envolveu-se na guerra junto aos aliados. Com tal intensidade sobre a colaboração brasileira na guerra, assim como a maneira com que a mesma se desdobrou, auxiliou definitivamente para o encerramento da gestão do Estado Novo. Durante essa época o Estado do Paraná era regido pelo presidente Affonso Alvez de Camargo, que fora exonerado no dia 05 de outubro pelo Major Plínio Alves Monteiro Tourinho, incumbindo-se ao encargo de procurador o General Mário Tourinho.

No ano de 1932 tal General outorgou o governo ao interventor designado por Getúlio Vargas, Manoel Ribas. Apesar do sentimento unânime de desagrado relacionado à realidade política e econômica do País, o Paraná, durante esse período, experimentou um distinto desenvolvimento, especialmente na agricultura. (WACHOWICZ, 1939).

Na mesma época fora inaugurada a Universidade do Paraná, que até o ano de 1946, compunha-se em faculdades separadas, que só passaram a ser federalizadas em 1951, configurando-se então como estabelecimento de ensino público e gratuito. (WACHOWICZ, 1939, p. 213).

Segundo aponta Aline de Souza Oliveira (2010), realizou-se a abertura de um concurso de anteprojetos para a construção de um edifício destinado à Biblioteca Pública do Paraná, lançado pela Prefeitura Municipal de Curitiba. Simultaneamente a isso, efetivaram-se aberturas de concursos literários que alcançaram grande sucesso, como por exemplo, o campeonato de contos e romances instaurado pelo GERPA¹, através do apoio de Lins Vasconcellos (1891-1952). (SAMWAYS, 1981, p. 51).

Neste ambiente e a partir da nova atmosfera política em que o Paraná se encontrava, Dalton Trevisan (1925) explanou a Erasmo Pilotto (1910-1992) seu desejo de produzir uma revista. Armando Pinto (1945), aponta em conteúdo destinado ao jornal Gazeta do Povo que o artista necessita exprimir sua realidade, seu tempo de modo apropriado, o que representa bem o pensamento dos jovens da Joaquim, que almejavam superar o período anterior, em que realizavam uma arte impregnada de desesperança com a humanidade, neste contexto de pós-guerra.

As ilustrações (quadros, figuras, fotos, gráficos, tabelas etc.) devem localizar-se o mais próximo possível do texto a que se referem e apresentar uma numeração sequencial de acordo com a ordem de ocorrência no texto.

A arte sendo um valor, também evolui, em virtude de seu caráter específico extraordinário, mais velozmente que os outros. A arte é um dos valores - mais instáveis do organismo social. Todo artista integrado na sua época deve expressá-la de forma adequada, forma determinada pelo conjunto de fatores históricos vitais adequada, forma determinada pelo conjunto de fatores históricos vitais, vigentes no momento em que a obra é conformada. (Gazeta do Povo, Curitiba, 1945).

Revista Joaquim (Joaquim versus Paranismo)

Joaquim é um periódico de atitude, expressão, exposição, comunicação, inquietação cultural que surgiu em Curitiba, no decênio de 1940 e manteve-se durante 21 edições, entre abril de 1946 e dezembro de 1948. Seu substancial mentor e revolucionário fora o ainda recém- escritor Dalton Trevisan (1925), auxiliado durante um curto tempo, por Erasmo Pilotto (1910-1992) e por Antônio P. Walger, responsável pelo gerenciamento e permanência da revista.

Segundo aponta Luiz Claudio Soares de Oliveira (2005),

Por ela passaram outros nomes importantes da cultura regional como Poty (1924- 1998), Wilson Martins (1922), Euro Brandão (1924-1999), Temístocles Linhares (1905-1993), e da cultura nacional, como Carlos Drummond de Andrade (1902- 1987), José Paulo Paes (1926-1998, este no início era local e depois

¹ GERPA - Grupo Editor Renascimento do Paraná - implantado para a exibição da produção literária paranaense e nacional.



virou nacional), Portinari (1903-1962), Di Cavalcanti (1897-1976), Vinícius de Moraes (1913-1980), Otto Maria Carpeaux (1900-1978), Sérgio Milliet (1898-1966), entre outros. (OLIVEIRA, 2005, p. 03).

O lançamento das edições foi um marco local e reverberou positivamente fora do território paranaense. Fora representante de uma demarcada época histórico-cultural, que sinalizou uma alteração de caminhos na produção artística. Feito que requereu muita luta, em que se necessitou empregar de todas as forças na tentativa de estabelecer-se no contexto de contexto de então, massivamente comandado por poderosas forças contrárias, porém que não importavam mais à geração que emergia em busca de outros padrões.

Segundo Luiz Claudio Soares de Oliveira (2005),

A preocupação da revista era justamente fugir dos exemplos locais e ultrapassar as fronteiras unindo-se às forças nacionais, que de há muito já haviam conquistado o espaço que no Paraná ainda se procurava conquistar. (OLIVEIRA, 2005, p.03).

Assim sendo, se no contexto regional o periódico era "o" acontecimento e centralizador de toda a inquietação e atenção e ao mesmo tempo, incentivador das modificações estéticas, a nível nacional era coadjuvante, visto que não agregava notórios acréscimos culturais, "além do fermento da "coisa nova" que é tão preciosa e passa tão rápido", como descreveu Carlos Drummond de Andrade em carta endereçada a Dalton Trevisan e reproduzida na edição de número dois da Joaquim" (OLIVEIRA, 2005, p.03)

Joaquim incumbia-se de ser uma espécie de armamento devastador, na possibilidade de destruir a cultura ideologicamente dominadora que se estabelecia no Estado há mais de cinquenta anos. Demais espécies de armas, igualmente tão potentes quanto as primeiras, não derrubavam e sim, edificavam, enquanto influentes campanhas aglomeradoras, na qual conduziam para suas tropas a afinidade de relevantes "soldados" da cultura nacional e ofereciam como modelo para os jovens que partilhavam do mesmo desejo, o de começar uma luta. O momento em que Joaquim fora iniciada era de tensão política, social e cultural. Passar os olhos sobre suas edições é entender com maior clareza o que se passava naquele determinado período.

Conforme relata Luiz Claudio Soares de Oliveira (2005),

É acompanhar o esforço de um grupo para abrir as portas da literatura e de toda a arte local para o nacional e o universal. Para isso, essas pessoas tiveram que combater um ambiente cultural que vivia quase sem crítica interna. Um ambiente que repetia sempre o quanto foram bons determinados autores paranaenses. Mais que isso, se aconselhava e incentivava os jovens a imitar esses autores mais velhos, sempre lembrando que o mais importante seria mostrar o amor pelo Paraná, pelos seus pinheiros, sua geografia, suas belas praias, seus homens proeminentes" (OLIVEIRA, 2005, p.05).

Luiz Claudio (2005) ainda acrescenta que,

Ao paranismo dominante então, era mais importante a fixação de um padrão a ser reproduzido sobre o caráter paranaense do que a qualidade artística e a procura por novos caminhos estéticos e éticos, que acabaram introduzidos pela Joaquim. (OLIVEIRA, 2005, p. 06).

Os jovens artistas que atuavam no novo periódico importavam-se com maior ênfase em relação ao homem e aos seus contrastes, e seus questionamentos, do que com a questão local, regional, da qual esse homem pertencia. Usufruíam-se da grande gama de origens que corroboraram para a construção da sociedade paranaense a fim de expressar o mundo por meio desse indivíduo. Analisava-se o particular para se construir uma arte de aspecto universal.

Oferecia-se uma reflexão sobre o mundo através do indivíduo e para isso, o Paranismo pouco importava. Era importante em Joaquim, se viver, experimentar, refletir, criticar, respirar o universo e não mais apenas a província. (OLIVEIRA, 2005)

O movimento paranista não representava o Paraná ou a perspectiva cultural regional como um todo, não era considerado como característico nem externamente nem dentro do próprio Estado. Buscava fundamentalmente obter uma personalização para o aspecto regional, uma criação identitária, nem que fosse forçado a fazê-la artificialmente.

O Paranismo interessava aos paranistas que se mantinham como um grupo interno dominante e herdeiro de outros grupos que se sucederam desde o final do século XIX e que haviam surgido e se firmado no tripé do



positivismo, do Simbolismo e do anticlericalismo. Até a chegada da revista, este tripé foi se desmanchando e o Paranismo se mantinha já quase sem nenhum apoio nesse "passado ilustre". (OLIVEIRA, 2005, p. 06).

Esteticamente, Joaquim vinha com o intuito de expor o que acontecia na esfera artística, fora do regional.

Tal trajetória estética, buscava acima de tudo, apresentar um outro modo de perceber a arte comprometido com o universal e não restrita somente ao local.

Uma arte que não se distanciava da realidade, mas não de uma realidade como aquela dos paranistas, de olhar somente para o próprio umbigo. O mundo saía de uma guerra mundial e as questões discutidas na arte estavam próximas das que eram debatidas na política, na economia, na sociologia. Havia uma ânsia de participação, de influência na vida cotidiana, e este era um desejo universal. (OLIVEIRA, 2005, p. 07).

Através das diretrizes éticas chegava-se às indagações a respeito da tal essencialidade de se enfatizar e mostrar com tanta intensidade as coisas do Paraná. Para a concepção paranista prevalecente, não era aceitável criticar um conterrâneo, somente se este se desvencilhasse das premissas paranistas. Os colaboradores da Joaquim optaram por uma premissa diferente e utilizaram da crítica ao que se produzia localmente como "alimento" para se aproximar mais rapidamente de seus propósitos estéticos.

Fosse só isso e a revista já teria sua existência justificada, no entanto, o serviço da revista à cultura local é mais extenso. Ao se opor ao Paranismo, ela consegue dar voz a um grupo de pessoas que parece estar sufocada pela província e que a partir daquele momento tenta partir definitivamente para vãos culturais mais cosmopolitas e universais. É a partir da Joaquim que Poty Lazzarotto por exemplo, apesar de já possuir uma trajetória nacional, se tornou ainda mais conhecido, realizando criações inovadoras para os modelos tanto locais quanto nacionais. (OLIVEIRA, 2005, p.07).

Segundo relata Aline de Souza Oliveira (2010), no objetivo de motivar a tensão cultural em Curitiba, o instante em que, em contexto nacional, a herança da geração de 22 encontrava-se imersa em críticas, a revista Joaquim aparece com o desejo de esquivar-se dos padrões locais e formar uma arte geral, comum, que extrapolasse limites e expandisse novas possibilidades. Criada para polemizar, imersa num espírito questionador, Joaquim requereu a formação de um novo entendimento, novas considerações, novas trajetórias rumo a arte.

Ultrapassou a literatura e as artes plásticas, também dando espaço para a música e as artes cênicas. (SAMWAYS, 1981, p. 79).

Publicação mensal de arte, Joaquim firmou-se enquanto esperança de modernização no Paraná. Oportunizou àqueles que procuravam apresentar uma arte nova, aos que habitavam a inquietação e descrença na arte enquanto estímulo divino. "Joaquim quer rever, situar, corrigir, buscando uma "rebeldia mais nobre" do que a da própria semana da Arte Moderna" (SAMWAYS, 1981, p.72).

No que tange à estética, buscou apresentar o que ocorria na esfera da arte fora da província, um modo artístico formado por experimentos formais, que sobretudo, procurava apresentar um outro modo de perceber a arte, que não se afastasse da realidade. "Os objetos temáticos em voga constavam próximos ao que era debatido tanto na política, na economia, quanto na sociologia". (SAMWAYS, 1981).

Para o melhor entendimento do espírito jovem da revista Joaquim, apresenta-se um texto escrito por Dalton Trevisan (1948, p. 03), divulgado no periódico Joaquim no. 18:

(...) nossa geração, com trabalho humilde, se propõe participar de seu tempo, empenhada em servir o homem com sua arte, como puder. Deixará, não por piadinhas à Emilio de Menezes, o sinal terrível de sua passagem, mas com uma arte honesta e séria, iluminada pelo sentimento do mundo e a dolorosa consciência dos seus dias. Não será vã ou inconsequente que almeje, com um sol, espargir os seus raios fúlgidos pela terra. Nem é para tanto, o trabalho passado... (TREVISAN, 1948, p.03).

Perante a direção de Dalton Trevisan, Erasmo Pilotto (integrante das primeiras edições da revista) e Antônio Walger, Joaquim contou com sua primeira tiragem em abril de 1946 e findou seu percurso em dezembro de 1948, na vigésima primeira edição. (OLIVEIRA, 2010, p. 07).



As gravuras da Joaquim por Poty

Em decorrência da escassez de capital e patrocínio para o periódico, destacou-se a zincogravura como método produzido e explorado nas ilustrações devido sua razão econômica.

A técnica consiste numa placa de zinco revestida de cera, esfumada (preta), que após o banho de ácido especial, era usada como clichê. Nessa placa se desenha com estilete ou ponta metálica. Poty conseguia clichês em jornais (o que mais colaborava era a Gazeta do Povo, através do "capitão" - alcunha do responsável pelos clichês da Gazeta). Esses clichês eram sobras "aquilo que não prestava mais". (SAMWAYS, 1981, p. 96).

Tal método era algo inédito, do mesmo modo como a maior parte das ilustrações mostradas na revista.

Conforme relata Aline de Souza Oliveira (2010, p.08), "os jovens de Joaquim foram felizes com a idéia única no gênero. Joaquim causou sensação numa época em que os recursos eram primários".

Uma certa quantia de imagens foi elaborada em xilogravuras, com entalhe em madeira. Explorou-se também a utilização da técnica da ponta-seca e da água-forte.

Já as representações de trabalhos de artistas conceituados devem-se à realização de Poty, que as adquiria em jornais cariocas. Poty responsabilizava-se pela arte na revista, conseguia e configurava as imagens com muita habilidade e perfeição. (SAMWAYS, 1981)

Significativo para a difusão do periódico fora de Curitiba, uma vez que obteve originais assinados por Portinari (1903-1962), Di Cavalcanti (1897-1976) entre demais artífices ilustres. Tais assinaturas trouxeram ainda mais notoriedade para a Joaquim no contexto nacional.

É importante mencionar que em todas suas publicações, a revista sempre apresentou ilustrações e questionou as artes plásticas, como aponta Oliveira. (OLIVEIRA, 2005).

Conseqüentemente, Joaquim instaura-se enquanto respeitável registro de ilustrações de importantes artistas de prestígio regional e nacional, como se destaca enquanto espinha dorsal deste estudo, o já mencionado Napoleão Potyguara Lazzarotto, ou simplesmente, Poty.

Poty

Nascido em Curitiba, Poty, ou melhor, Napoleão Potyguara Lazzarotto, iniciou-se como desenhista ainda muito jovem, perante a influência de seu pai, fundidor artístico. Frequentou a Escola Nacional de Belas Artes (pintura), através de uma bolsa de estudos oferecida pelo Governo do Paraná, cursou gravura com Carlos Oswald, onde se formou praticamente como gravador. Conquistou prêmios em pintura e também nas artes gráficas, integrou-se em diversas mostras de artistas modernos brasileiros, além de ter executado três exposições individuais - no Rio de Janeiro, Em São Paulo e Curitiba. Considerado uma das expressivas personificações de talento da nova geração, Poty é descrito em uma das últimas edições da Revista Joaquim já em 1948 como "um rapaz tímido, com ar de colegial, fora do seu meio e cheio de dedos, econômico de palavras e quase sem gestos". Dono de um comportamento introvertido de "seminarista fracassado", Poty apresenta em sua produção artística, um singular entendimento da vida e uma percepção pronta à análise e apreciação do sentimentalismo do mundo.

O olhar do artista

Em conversa com Erasmo Pilotto na primeira edição da Revista Joaquim (Abril de 1946), Poty expõe sua visão relativa à Arte vigente, seus rumos, suas influências e demais considerações. O artista relata sua visita à exposição de arte degenerada no Rio de Janeiro, na qual lhe causou específica e grande admiração, os trabalhos da artista Kaethe Kollwitz, cuja temática foi colocada por Poty (1946) como:

A revolta brotando na obra de arte. Diante da importância que assumem os seus temas, primordialmente, chega a passar para um segundo plano o seu alto sentido da construção das figuras, um sentido que os outros não conseguem atingir. As figuras construídas com bravura, mas cheias de rigor. E



saliente-se, o caráter das figuras e a fatura audaz, enérgica e precisa. (Poty para a Revista Joaquim, 1946, p. 07).

Durante sua visita à exposição de arte francesa contemporânea, Poty relata o atraso relacionado à compreensão das tendências artísticas que sacudiam o mundo, principalmente no Paraná. Para Poty (1946), "não chegamos nem a começar a experimentar o que já foi talvez superado!" O artista ainda completa:

Mas, se fecharmos os olhos, das duas exposições, a impressão em conjunto que se tem é a de uma pintura produzida dentro de uma experiência de um mundo com qualquer coisa de elemental, um mundo inquietíssimo em processo de geração, no qual se batem uma nota fortíssima do social manifestadas nos temas chamados comunistas e uma nota fortíssima do individual manifestada na procura de originalidade nas formas de expressão. (Poty para a Revista Joaquim, 1946, p.07)

O entrevistador Erasmo Pilotto, faz à Poty um questionamento muito interessante e que possibilita traduzir o *modus operandi* do artista e suas influências empregadas tanto na seleção das temáticas como em seu próprio processo criativo. Pilotto coloca em questão as exposições de artistas vizinhos da América do Sul, como os mesmos se singularizam em relação à arte européia. Poty responde:

A pintura da América que fica do lado do Pacífico têm características próprias, inconfundíveis, constantes. É muito menos européia que a pintura brasileira. Pode-se falar então numa originalidade da América. E os seus representantes são por vezes excelentes". (Poty para a Revista Joaquim, 1946, p.07).

Poty faz uma correlação entre os brasileiros e os vizinhos sul- americanos, onde aponta com força a incisiva influência européia nas artes plásticas do território nacional, enquanto os artistas vizinhos pertencentes ao lado do Pacífico se nutrem de uma herança e de um espírito regional muito mais aflorado. Segundo Poty (1946) relata, "o caráter local em sua obra é um dos pontos que chamam mais imediatamente a nossa atenção".

Pilotto ainda coloca a questão dos pintores conservadores no Brasil, e como ficam, perante essas revoluções. Para responder, Poty (1946) pensa demoradamente e conclui: "Piora de ano para ano. Acredito que acontecimentos como a Exposição Francesa sempre animam os pintores mais jovens e despertam sua audácia". Para finalizar tal entrevista, Poty faz apontamentos em relação à Arte no Paraná, onde ressalta a carência da "importação", também os equívocos rotineiros entre o conservantismo e a tradição. "Acredito que tradição é uma coisa que nos ajuda a caminhar para frente e não para a adoração e repetição do que já foi feito", diz Poty (1946). Para ele, o "mandar vir de fora" não diminui a relevância de nossos artistas ou o espaço urbano.

Poty (1946) salienta a postura dos mineiros que, "apesar de possuírem os Ouro-Pretos, os Aleijadinhos, levaram pra lá os Niemeyer, os Portinari, dentre outros, sem esquecer seus próprios artistas". Nessa perspectiva, Minas Gerais constitui-se enquanto um dos maiores centros nacionais de profundidade de tradição e que ao mesmo tempo, configura-se numa colocação excepcionalmente progressista. Poty cita como exemplo a obra executada pelo prefeito Juscelino Kubitschek. A mostra de Arte Moderna que ocorreu, deve-se incluir entre os acontecimentos artísticos mais relevantes do Brasil. Também a Pampulha, onde nas idealizações desenvolvidas constam motivadas pelo espírito de transformação.

A Igreja por exemplo, absolutamente dentro do espírito da arte nova, não tem o aparato dos altares a que estamos habituados, é simples, decorada com painéis de Portinari, que tratou os temas bíblicos, dentro de formas moderníssimas, com o seu sistema de sombras cortadas e tudo o mais. E Minas não acha que seu catolicismo se abale por causa disso. (Poty para a Revista Joaquim, 1946, p. 08).

Poty (1946) acrescenta em sua reflexão que existe uma lacuna diante de uma crítica orientadora e honesta, para que a mesma não fique presa em considerações puramente literárias, e finaliza: "Além disso, creio que nos faz uma certa falta a facilidade de ter regularmente boas revistas especializadas de arte. É necessário que alguém cuide de importá-las para o nosso meio".

É fundamental atentar que a referida entrevista de Poty, inaugurou o primeiro volume da Revista Joaquim, publicada em Abril de 1946 e reeditada no antepenúltimo volume



(19), em Julho de 1948. Deste modo, observa-se diante de tal repetição do conteúdo, a intenção de reforçar, substanciar determinadas reflexões inerentes à atitude artística no circuito cultural paranaense, vigente no decênio de 1940.

Diante das gravuras de Poty para a ilustração dos contos de Dalton Trevisan na Revista Joaquim, é clara a influência dos processos operacionais e criativos demarcados nas gravuras da já mencionada artista Kaethe Kollwitz, alvo da predileção do artista paranaense, ao visitar a Exposição de Arte Degenerada, ocorrida no Rio de Janeiro, em 1942. A fim de possibilitar uma melhor compreensão da práxis criativa das gravuras de Poty, responsável por grande parte das ilustrações dos contos de Dalton Trevisan para a Revista Joaquim, marca-se o recorte a ser analisado a partir do texto "Eucaris a dos olhos doces" publicado no primeiro número do periódico (Abril de 1946, p. 12 e 13).

Em termos técnicos é notável que a ilustração de Poty detém a maior parte da estruturação da página, apresentando-se acima do conteúdo textual como uma considerável mancha negra interferida por finos traços brancos que esboçam a imagem de um quarto, mostrado por duas janelas que recebem a luz de fora, em uma delas é possível perceber cortinas, apontando ser um local doméstico. Fabrício Vaz Nunes (2010) descreve:

Dentro do quarto, espessos traços brancos indicam a cabeceira e os pés da cama, sobre a qual figura um corpo representado apenas sumariamente - a cabeça e o contorno dos pés sob um cobertor, são os elementos mais reconhecíveis, com pequenas linhas sinuosas sugerindo tratar-se de uma figura feminina, de cabelos longos. Abaixo da cabeça, no quarto inferior esquerdo da imagem, um plano inclinado sugere uma mesa perspectivada, parcialmente iluminada, pela luz que entra pela janela, sobre a qual há algo como uma folha de papel: um bilhete. A escuridão sugerida pelas grandes massas negras, compositivamente dominada por diagonais em diferentes direções, de marcada oposição no espaço visual, é concebida de forma a sugerir um ambiente dramático e carregado. (NUNES, 2010, p.179).

A apreciação do texto é antecipada pela representação imagética, na qual preconiza uma atmosfera aflita, atormentada e o aparecimento de dados que poderão ser identificados ou não durante o conto, que assim se inicia: "O corvo, de negras asas abertas voou para o fundo da noite". (Revista Joaquim, 1946, p. 12)

Segundo analisa Fabrício Vaz Nunes,

A imagem inicial sugerida pelo texto é de ordem francamente metafórica, descrevendo uma situação imaginária ou fantástica, em que a escuridão é um dos elementos mais notáveis - "o corvo", "negras asas", "fundo da noite". Pouco mais além temos: "Porém o corvo negro não quis levá-lo para o fundo da noite, onde dormia o corpo frio de Eucaris: ela era pequenina, delicadinha, de dedos gordinhos, quase um gatinho de louça em cima do penteador e passeavam de mãos dadas à porta da casa dela. (NUNES, 2010, p. 179).

É possível observar no início do conto a evidente ligação narrativa determinada entre imagem e texto em alusão ao "fundo da noite" no qual descansa o "corpo frio de Eucaris". A representação visual que premedita a interpretação verbal é despedaçada nos itens configurados em linhas diagonais opostas, formando vastos borrões brancos sobre o preto.

Conforme ainda aponta Nunes (2010), "os elementos do conto são apresentados na imagem de forma bastante alusiva, figurando de forma mais imediata apenas o bilhete - que no texto, aliás, jamais aparece sobre a mesa".

Nota-se, no entanto, como Poty extrai do texto itens figurativos que acabam reinterpretados, na gravura, enquanto menções consideravelmente frágeis, desprovidas de relações imediatas, precisas com o conteúdo escrito. Compreende-se enquanto tradução e/ou como reelaboração visual do conto. "Prepondera-se, no conjunto da imagem, a presença das linhas diagonais que iniciam-se de baixo, à esquerda rumo ao alto e à direita, geralmente entendidas dentro do código de leitura ocidental como ligadas à noção de elevação", analisa Nunes (2010).

O conceito de ascensão, êxtase e mutabilidade encontram-se subliminares no conto em diversas ocasiões: principalmente na composição literal do voo do corvo "para o fundo da noite" e apresentando-se inclusive enquanto assunção na significação religiosa, espiritual, quando expõe a primeira eucaristia. Diante das comoventes linhas diagonais desta gravura de Poty, aludindo à luz que advém do alto, que perpassa a janela e suspende a penumbra do ambiente, oposta à linearidade do corpo de Eucaris, verticalmente à parede por trás da cabeceira da cama e à transversal contrária que demarca a mesa, numa composição propositalmente excessiva.



"Eucaris a dos olhos doces":

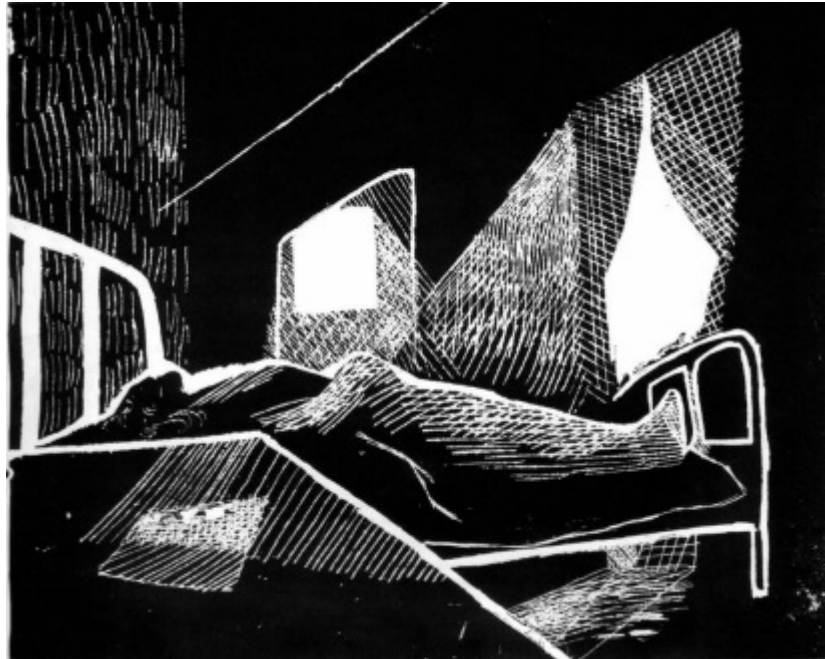


Imagem - Poty Lazzarotto, ilustração para o conto "Eucaris a dos olhos doces" de Dalton Trevisan.
In: Revista Joaquim 01, 1946, p.12.

Considerações Finais

A presente análise objetivou-se enquanto forma de contribuição à divulgação do cenário cultural do Paraná à partir do levantamento bibliográfico e investigação de uma das diversas ilustrações produzidas pelo artista Poty Lazzarotto para a Revista Joaquim.

A gravura selecionada para tal elucidação foi "Eucaris a de olhos doces" de Dalton Trevisan, publicada na primeira edição do periódico, em abril de 1946 e posteriormente reeditada no volume 19, já no final de sua trajetória, em julho de 1948. Assim conclui-se que o referido estudo propiciou a compreensão da importância da Revista Joaquim dentro do contexto histórico-cultural paranaense, corroborou inclusive, para o melhor entendimento acerca das motivações que induziram a produção deste boletim, e paralelamente, sinalizando quais foram seus efeitos tanto no cenário estadual como nacional, e fundamentalmente, como o artista Poty Lazzarotto utilizou de sua contribuição artística-intelectual, engendrando ilustrações para os contos de Dalton Trevisan, enquanto parte essencial, integrante do corpo criador da Revista Joaquim.

Referências

- CAMARGO, Geraldo Leão Veiga de. **Paranismo: Arte, Ideologia e Relações Sociais no Paraná. 1853-1953.** Tese de Doutorado - Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2007.
- FREITAS, A. **A consolidação do moderno na história da arte do Paraná: anos 50 e 60.** Revista História Regional, Curitiba, v.8, n.2, 2003.
- HAUSER, A. **História social da arte e da literatura.** 4ª tiragem. Tradução: Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- NUNES, Fabricio Vaz. **Relações entre Literatura e Artes Gráficas na Revista Joaquim: Ensaio de Análise.** FAP, Curitiba, v.5, p. 171-187, jan./jun. 2010.



OLIVEIRA, A. R. de S. **Revista Joaquim: Catalogação de Reprodução Digital**. EMBAP. Curitiba, 2010.

OLIVEIRA, L. C. S. **Joaquim contra o paranismo**. Dissertação de mestrado em Estudos Literários, Universidade Federal do Paraná. Curitiba: 2005 .

REVISTA JOAQUIM. **Revista Joaquim**. Edição fac-similar- Coleção Brasil diferente - Imprensa Oficial do Paraná. Copyright Dalton Trevisan, 2000.

SAMWAYS, M.B. Joaquim: **Projeto para uma compreensão da literatura paranaense**. Dissertação de Mestrado em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Paraná. Curitiba: 1981.

WACHOWICZ, R. **História do Paraná**. 10ª. Edição. Curitiba: Imprensa Oficial do Paraná, 2002.



1º ENCONTRO NACIONAL
Diálogos literários
Um olhar para as poéticas contemporâneas

Intermedialidade e literatura: as possibilidades da narrativa na contemporaneidade

DO PO AO PÓS O POEMA SE CONSTRÓI, SE DESTRÓI, NO TIPO SE APRESENTA, NA BOCA LOUCA SE ORIENTA...



Apophrades em Belchior: a possibilidade do movimento revisionário

Leandro Moreira da Luz (Faculdade Integrado-Campo Mourão/UNESPAR)
Valter Antônio Correa (PUC-Pr)

RESUMO: Este artigo tem como objetivo analisar a relação entre os textos belchiorianos e os textos midiáticos que apresentam o tema desaparecimento/aparecimento do cantor Belchior. Ao apurar os sentidos sobre a exposição midiática deste tema, notamos que, além das expectativas, repercussões e desejos propagados pela mídia, parece haver também um movimento revisionário¹, conforme proposto por Bloom (1973), remetendo ao contexto atual do poeta por meio de um passado ao qual este se relaciona, não para homenagear, contradizer ou continuar, mas para representá-lo. Movimento este denominado pelo autor, sob a ótica da *Angústia da Influência*, de *apophrades* ou “o retorno dos mortos”.

Palavras-chave: Belchior; influência; apophrades.

Introdução

Por onde anda² Belchior? Ninguém sabe ninguém viu! Este foi o mistério lançado pela dupla de apresentadores Patrícia Poeta e Tadeu Schmidt no programa Fantástico da Rede Globo de Televisão na noite de domingo do dia 23 de agosto de 2009 quando noticiaram o desaparecimento do músico cearense³, gerando possivelmente, por um lado, uma expectativa negativa. Por outro lado, o desaparecimento do cantor desencadeou também repercussões afirmativas: falas desconfiadas, novas investidas de jornalistas, desdobramentos noticiosos em jornais e revistas e até respostas bem humoradas nas mídias *Diário do Pará*⁴, *Gazeta do Sul*⁵, *Portale del Gruppo AdnKronos*⁶, entre outros meios de comunicação nacionais e internacionais, demonstrando o prestígio do poeta/cantor dentro e fora do país (SCHOENHERR, 2012). Desse modo, o tema “desaparecimento” foi propagado com o provável intuito de gerar expectativas/desejos no público sobre uma notícia a ser revelada.

Este desejo pueril, recorrente e repetitivo, inventado e/ou propagado pelos enunciadores supracitados, de desvendar/compreender o fato noticiado ficou à mostra durante algum tempo na mídia e, finalizou-se, em querela ao que se passa despercebido aos olhares dos apressados e dos indiferentes, abocando na entrevista e notícia, em 30 de agosto de 2009 pelo mesmo programa televisivo, do “aparecimento” e estadia do cantor no Uruguai.

Esta saga, ou melhor, esta “divina tragédia humana” onde nada é eterno, foi parodiada da canção *Divina Comédia Humana* de Belchior pela grande mídia⁷ como nos seguintes excertos: “[...] Eu quero gozar no seu céu/ pode ser no seu inferno/ Viver a divina comédia humana/ onde nada é eterno [...]”, que pressupunha que a vida do cantor

¹ Optamos pelo termo “revisionário” em função do fato de que o autor faz uso deste léxico.

² Quadro antigo do programa Vídeo Show da Rede Globo de Televisão, seu deslocamento para o Fantástico demonstra que Belchior é figura de prestígio no campo de bens simbólicos.

³ BELQUIOR/BELCHIOR Aparece Fantástico 30/08/09 Exclusivo Entrevista. NewsTL. 9'02". Disponível em: <http://fantastico.globo.com/Jornalismo/FANT/0,,MUL1286253-15605,00.html>. Acesso em setembro de 2016.

⁴ ONDE ANDARÁ BELCHIOR? Ninguém sabe, ninguém viu! *Diário do Pará*. Belém do Pará, 26 ago. 2009. Disponível em: <http://diariodopara.diarioonline.com.br/not-cm.php?idnot=57967>. Acesso em 21 de outubro de 2015.

⁵ EBERT, Sancler. O autoexílio de Belchior. *Gazeta do Sul*. Santa Cruz do Sul, 26 ago. 2009. Disponível em: <http://sanclebert.blogspot.com.br/2009/08/sancler-no-fantastico.html>. Acesso em 21 de outubro de 2015.

⁶ BRASILE: sparito il popolare musicista Belchior, è mistero. *Portale del Gruppo AdnKronos*. Roma, 26 ago. 2015. Disponível em: <http://www.romagnanoi.it/news/italia-estero/666491/BRASILE--SPARITO-IL-POPOLARE-MUSICISTA.html>. Acesso em 21 de outubro de 2014.

⁷ GLOBO, ÉPOCA. “A divina tragédia de Belchior, disponível em: <http://epoca.globo.com/vida/noticia/2013/12/divina-tragedia-de-bbelchiorb.html>” Acesso em 12 de julho de 2015.



derrapara no trevo a 100 por hora como em *Paralelas*: “Dentro do carro sobre o trevo/ a cem por hora, ó meu amor/ Só tens agora os carinhos do motor [...]”, esbarrou na dificuldade de entrevistar este autor que, como em sua poesia, demonstrou preferir andar “sozinho”: “Saia do meu caminho/ Eu prefiro andar sozinho/ Deixe que eu decida a minha vida [...]”⁸, na obviedade da declaração de não se sentir uma celebridade por ser apenas um rapaz latino americano: “Eu sou apenas um rapaz latino americano/ sem dinheiro no banco/ sem parentes importantes/ e vindo do interior [...]”⁹ quando este foi perguntado por onde andava: “Se você vier perguntar por onde andei/ no tempo em que você sonhava [...]”, como em *Palo Seco*.

Destarte, é entre estes dialogismos do parágrafo anterior, isto é, entre os diálogos dos textos belchiorianos e do contexto atual de Belchior que surge a problemática central deste trabalho, o fato de que parece haver um movimento revisionário o qual remete ao contexto atual do poeta/cantor Belchior por meio de uma leitura de um passado ao qual este se relaciona, não para homenagear, contradizer ou continuar, mas para representá-lo. Por isso, pautamos nossa proposta de análise nos estudos de Bloom (1995) e sua obra *A angústia da Influência a partir da apreciação dos textos e contextos*.

Neste ínterim, o que se pretende na produção deste artigo é analisar a relação intertextual entre as obras belchiorianas e seu contexto atual de “desaparecimento/aparecimento” na hipótese de haver o movimento revisionário *apophrades*, observando os diversos dialogismos presentes na produção de sua obra e nos meandros do processo de composição musical do autor.

Assim, este trabalho estabelece relações de intertextualidades e dialogismos entre diferentes obras belchiorianas e textos midiáticos, questionando a intenção dos jornalistas na produção destes textos.

1. *Apophrades* em Belchior?

Ao apurar os sentidos sobre a exposição midiática do “desaparecimento/aparecimento” do cantor Belchior, notamos que além das expectativas, repercussões e desejos fabricados e/ou propagados pela mídia parece haver um movimento revisionário que remete aos noticiários e o contexto atual do poeta/cantor pela leitura de um passado ao qual possa estar relacionado. O contexto atual de “desaparecimento/aparecimento” do cantor dialoga com suas obras anteriores, não para homenagear, contradizer ou continuar, mas para representá-las, o que, por sua vez, nos remete a um dos movimentos revisionários de Harold Bloom, sob a ótica da *Angústia da Influência: apophrades* ou “o retorno dos mortos”, movimento este no qual o poeta/poema novo alcança “um estilo que captura e estranhamente tem prioridade sobre os precursores” (BLOOM, 1991, p. 183).

Bloom estabelece seis tipos de diálogos possíveis com a tradição literária sob a ótica da angústia da influência: *clinamem* (ou “desapropriação”): um desvio de um poeta sobre um precursor; *tessera* (ou “complementação e antítese”): a complementação do precursor na obra do novo poeta; *kenosis* (ou “repetição e descontinuidade”): quando o poeta tardio isola-se de tudo para afastar a influência do precursor; demonização (ou “contra-sublime”): um sublime desviante ou até mesmo contrário ao que o precursor propôs; *askesis* (ou “purgação”): uma espécie de ascese pessoal que permite ao novo poeta interpretar o poeta anterior; e, por fim, *apophrades* (ou “retorno dos mortos”) uma figura literária complexa, em que o antecedente pode ser retomado pelo consequente, ou vice versa, uma metalepse (BLOOM, 1995).

Nas palavras de Nitrini (2000, p. 155), no movimento revisionário *apophrades*: “os poetas mortos voltam, mas voltam com as cores e as vozes dos poetas posteriores [...]” e, desse modo, temos o efeito estranho de que o que foi escrito anteriormente é creditado a um momento posterior ao da obra¹⁰.

Neste ínterim, de início, apresentamos o diálogo entre o tema “desaparecimento” e a música *Caso Comum de Trânsito*, lançada em 1977 pela Poligram, conforme apresenta este excerto:

[...] Pela geografia, aprendi que há no mundo um lugar

⁸ Como na canção *Saia do Meu Caminho*.

⁹ Em *Apenas um Rapaz Latino Americano*.

¹⁰ No mesmo sentido, configura-se o sistema de influências de Borges, em seu ensaio sobre Kafka, mas com algumas pequenas diferenças com Bloom. O autor está mais preocupado em apresentar uma teoria poética que dê conta dos processos criativos dos autores do que em criar uma filosofia da literatura.



onde um jovem como eu pode amar e ser feliz
Procurei passagem: avião, navio
não havia linha para aquele país
E aquele poeta, moreno e latino,
que, em versos de sangue, a vida e o amor escreveu
Onde é que ele anda?
Ninguém sabe dele!
Fez uma viagem?
Não, desapareceu.

O diálogo entre esta canção e os vários textos midiáticos referentes ao tema “desaparecimento” do cantor remete à verificação de que as diferentes vozes deslocam o sujeito/herói da obra do poeta do papel de centro, transformando-o num sujeito histórico e ideológico a partir das várias vozes sociais que dele se apropriam num “ponto de intersecção de muitos diálogos, cruzamento de vozes de linguagem socialmente diversificadas” (BARROS, 2003, p. 4) e, neste caso, têm-se a impressão de que o texto posterior é imitado pelo texto anterior.

Ademais, o “mistério” lançado pelos apresentadores do programa da grande mídia brasileira na noite de domingo de 23 de agosto de 2009 junto às várias outras veiculações sobre o assunto “desaparecimento/aparecimento” de Belchior: *Diário do Pará*, *Gazeta do Sul*, *Portale del Gruppo AdnKronos*, entre outras mídias nacionais e internacionais, dialoga com textos anteriores do autor, fazendo parecer que estes imitam o “poeta” efebo ao escrever o seu texto, como podemos ver, explicitamente, em *Caso Comum de Trânsito* e, também, como nos sinaliza Harold Bloom em *A Angústia da Influência*:

Empédocles declarou que nossa psique volta para o fogo de onde veio. Mas o nosso *daemon*, de uma só vez a nossa culpa e nossa divindade sempre potencial, não veio a nós a partir do fogo, mas a partir de nossos precursores. Não roubado, mas herdado no momento da morte pelo efebo [...] (BLOOM, 1995, p. 139).

Em outras palavras, os textos precursores influenciam a produção dos textos posteriores a ponto de que o “elemento roubado” tenha de ser devolvido.

No texto sobre o desaparecimento do cantor: “A divina tragédia de Belchior” de Marcelo Bortoloti (2013) publicado na *Revista Época*¹¹, além da paródia que remete à obra belchioriana de 1978: *Divina Comédia Humana*, que, por sua vez, dialoga com a obra *Divina Comédia* de Dante Alighieri e *Comédia Humana*, de Honoré de Balzac, o que representa uma *mise-en-abîme*¹², percebemos a insinuação de que a vida do cantor “derrapara no trevo a 100 por hora” a partir do namoro com a produtora cultural Edna Assunção de Araújo, como na música *Paralelas* de 1977: “Dentro do carro / Sobre o trevo / A cem por hora, ó meu amor / Só tens agora o carinho do motor”. Além disso, verificamos a produção de uma justificativa para o desaparecimento do cantor em sua própria poesia, *Comentários a Respeito de John* de 1979, ao dizer que “a felicidade é uma arma quente”, conforme podemos constatar no fragmento abaixo:

Saia do meu caminho
Eu prefiro andar sozinho
Deixe que eu decida a minha vida
Não preciso que me digam
De que lado nasce o sol
Porque bate lá meu coração
Sonho e escrevo em letras grandes de novo
Pelos muros do país
João, o tempo andou mexendo com a gente sim
John, eu não esqueço, a felicidade é uma arma quente [...]

Esta influência dos textos belchiorianos precursores pode ser entendida como “a soma de relações de contato de qualquer espécie, que se pode estabelecer entre um emissor e um receptor” em que a análise do intertexto deve levar em consideração “a sociabilidade da escritura literária, cuja individualidade se realiza até certo ponto no cruzamento particular de escrituras prévias” (NITRINI, 2000, p. 127 e 165). Logo,

¹¹ GLOBO, ÉPOCA. “A divina tragédia de Belchior, disponível em: <http://epoca.globo.com/vida/noticia/2013/12/divina-tragedia-de-bbelchiorb.html>” Acesso em 10 de outubro de 2015 às 20h21.

¹² Este termo costuma ser traduzido como “narrativa do abismo”, usado pela primeira vez por André Gide ao falar sobre as narrativas que contém outras narrativas dentro de si.



pressupomos um contato literário entre o escritor efebo e precursor, quando o primeiro “lembra-se” do texto original (BLOOM, 1995).

Em contraponto aos demais veículos citados, o colunista Guilherme de Paula em outro texto que alude ao estudo em tela: “Belchior escuta estrelas” do portal da Revista Fórum¹³ destaca a frase: “ouve-se um grande lamento dos empresários que cercam o cantor: não podem surfar na onda da peculiaridade e capitalizar o exotismo das atitudes do músico” pressupondo/sugerindo uma possível identificação de um “exotismo” na conduta do cantor pelos empresários. Nesse texto, há um diálogo entre o título dessa mesma matéria e a canção *Divina Comédia Humana*, como podemos constatar no seguinte trecho: “Ora direis ouvir estrelas / certo perdeste o censo / eu vos direi, no entanto / Enquanto houver espaço / corpo e tempo e algum modo de dizer não / eu canto”; o qual dialoga com o poeta parnasiano Olavo Bilac, no Canto XIII de *Via Láctea* (novamente, *mise-en-abîme*), quando o eu-lírico “dá ouvidos” às estrelas (SILVA e ABRÃO, 2012).

Entretanto, o que Guilherme de Paula chama de “exotismo” em sua coluna pode ser visto como uma negação de toda futilidade de uma arte (música, poesia, dança, cinema) que se volta para fins meramente lucrativos. Nesse sentido, Bosi ressalta que:

Ou quererá a poesia, ingênua, concorrer com a indústria & comércio, acabando afinal por ceder-lhes as suas graças e gracinhas sonoras e gráficas para que as desfrutem propagandas gratificantes? A arte terá passado de marginal e alcoviteira ou ingloria colaboracionista? Na verdade, a resistência também cresceu junto com a “má positividade” do sistema (BOSI, 2000, p. 165).

Desse modo, inferimos uma possível resposta à questão “Crise ou jogada de marketing” trazida no texto *Onde Andará Belchior? Ninguém sabe, ninguém viu!* Do *Diário do Pará*¹⁴ como uma hipótese plausível de não ser uma coisa nem outra, ou seja, nem crise e nem jogada de marketing, pois “[...] o artista é precisamente aquele que sabe situar sua atividade fora da vida cotidiana, aquele que não se limita a participar da vida (prática, social, política, moral, religiosa) e a compreendê-la apenas do seu interior, mas aquele que também a ama do exterior” (BAKHTIN, 1997, p. 204).

Quanto ao “aparecimento” do cantor, na entrevista cedida pelo cantor ao Fantástico¹⁵ em uma Cabana na cidade de San Gregorio de Polanco do Uruguai em agosto de 2009, podemos notar que o questionamento da repórter Sônia Bridi “[...] por onde você tem andado?” ao cantor Belchior remete à canção *A Palo Seco*: “Se você vier me perguntar por onde andei / No tempo em que você sonhava”, e entre as respostas de Belchior este, também, apropria-se de seu próprio repertório para responder o porquê de estar no Uruguai: “Você sabe que eu tenho uma ligação muito grande com a América Latina, eu sou apenas um rapaz latino americano [...]” citando a canção *Apenas um rapaz latino americano*. Ou seja, apontando uma vez mais o diálogo entre o contexto aparecimento/desaparecimento de Belchior e suas canções anteriores.

Nesta mesma toada, a canção *Tudo outra vez* do álbum *Era uma vez um homem e o seu tempo/Medo de avião* evidencia outros possíveis dialogismos referentes ao contexto supracitado, como no excerto a seguir:

Há tempo, muito tempo que estou longe de casa
E nessas ilhas cheias de distâncias
Meu blusão de couro se estragou
Ouvi dizer no papo da rapaziada
que aquele amigo que embarcou comigo
cheio de esperança e fé, já se mandou
Sentado a beira do caminho pra pedir carona
tenho falado a mulher companheira
Quem sabe lá no trópico a vida esteja a mil
E o cara que transava a noite no “Danúbio Azul”
me disse que faz sol na América do Sul
E nossas irmãs nos esperam no coração do Brasil
Minha rede branca, meu cachorro ligeiro
Sertão, olha o concorde que vem vindo do estrangeiro

¹³ PORTAL FÓRUM “Belchior escuta as estrelas, disponível em: <http://www.revistaforum.com.br/blog/2014/01/belchior-escuta-estrelas/> Acesso em 28 de agosto de 2015 às 15h55.

¹⁴ ONDE ANDARÁ BELCHIOR? Ninguém sabe, ninguém viu! *Diário do Pará*. Belém do Pará, 26 ago. Disponível em: <http://diariodopara.diarioonline.com.br/not-cm.php?idnot=57967> Acesso em 21 de outubro de 2015 às 13h57min.

¹⁵ BELQUIOR/BELCHIOR Aparece Fantástico 30/08/09 Exclusivo Entrevista. Disponível em <http://g1.globo.com/Jornalismo/FANT/0,,MUL1277530-15605,00-DESAPOARECIMENTO+DE+BELCHIOR+ESTA+CERCADO+DE+MISTERIO.html>. Acesso em agosto de 2015.



O fim do termo “saudade” como charme brasileiro
De alguém sozinho a cismar [...]

Nesta canção, observamos a possibilidade do movimento revisionário supracitado registrando “a recuperação do desejo e a esperança de viver um outro tempo” num misto de otimismo e nostalgia, como no poema Canção do Exílio de Murilo Mendes, traduzindo as “imagens do despojamento, provocado pelo exílio e o sentimento de perda” (SILVA, 2006, p.123).

Nas possibilidades de diálogo entre as canções do acervo belchioriano com mais de 300 composições gravadas por ele e por outros intérpretes como Cazuza, Elis Regina, Erasmo Carlos, Fagner, Jair Rodrigues, Ney Matogrosso, entre outros; em poesias que fazem referência a Caetano Veloso, Edgar Allan Poe, Drummond, Fernando Pessoa, Gonçalves Dias, João Cabral de Melo Neto, Machado de Assis, Olavo Bilac, além de outros. evidenciamos temas que apresentam contradições, ambiguidades e sentimentos humanos, despertando polêmicas, reflexões e análises e discussões ligadas à sociedade brasileira (CARLOS, 2007), em letras que parecem evidenciar o intertexto com o tema midiático aparecimento/desaparecimento.

Nas canções *Antes do Fim*: “Não tome cuidado / Não tome cuidado comigo / Que eu não sou perigoso / Viver é que o grande perigo”; *Sujeito de Sorte*: “Tenho sangrado demais / Tenho chorado pra cachorro / Ano passado em morri, mas este ano eu não morro”; *Como o Diabo Gosta*: “E a única forma de seter norma é nenhuma regra ter / é nunca fazer nada que o mestre mandar / Sempre desobedecer / Nunca reverenciar”; *Coração Selvagem*: “Não quero o que a cabeça pensa / Eu quero o que a alma deseja”; *Monólogo das Grandezas do Brasil*: “Ta faltando emprego neste lugar / Eu não tenho sossego eu quero trabalhar / Já pensei em passar a fronteira”; e *Baihuno*: “Já que o tempo fez-te a graça de visitares o Norte / Manda notícia de mim”; notamos, de uma forma ou de outra, a possibilidade de diálogos entre o tema midiático de 2009 “desaparecimento/aparecimento” com o intuito de se criar um movimento revisionário que alcança “um estilo que captura e estranhamente tem prioridade sobre os percursos” (BLOOM, 1991, p. 183). Estes textos oferecem bases para possíveis diálogos com o tema aparecimento/desaparecimento como ocorre com as mídias citadas anteriormente.

Em suma, o cantor Belchior ainda se encontra afastado dos palcos, pois vivendo em Porto Alegre ao lado de sua namorada o cantor segue sem aparecer para o seu público. Alguns depoimentos evidenciam seu afastamento, como é o caso de Teti (cantora amiga do músico) ao dizer que: “Faz muito tempo que ninguém vê o Belchior e essa situação atual dele deixa uma tristeza muito grande”¹⁶ e, também, o artista plástico Tota (pseudônimo de Antônio Pascoal Regis) ao afirmar que: “O que está acontecendo agora, eu não sei de nada absolutamente. Essa decisão dele me pegou de surpresa, mas eu não acho estranho. Ele era muito especial. Podia muito bem querer esta vida de não mais cantar e de não ter gente atrás dele [...]”¹⁷.

No plano literário, Belchior continua influenciando¹⁸, pois podemos observar a influência de suas obras nos textos posteriores às principais obras do autor, principalmente com os temas desaparecimento/aparecimento marcados pela não originalidade da composição de novos textos. No entanto, esta influência é consciente ou inconsciente? Ou seja, os jornalistas pretendem mostrar uma erudição fingida aos leitores ou simplesmente trabalham em seu campo referencial “natural”? Essa questão é fundamental no contexto da problemática abordada em nosso artigo.

Considerando que Bloom apresenta uma teoria que reflete sobre as relações entre obras artísticas, as quais envolvem obrigatoriamente um combate criativo no qual o criador posterior produz uma obra que responde ao seu antecessor, podemos inferir que quando o jornalista retoma o texto de Belchior para escrever suas matérias, não se opera o que Bloom classifica como angústia da influência ou como movimento revisionário, pois os textos jornalísticos demonstram a evidência de que os jornalistas não objetivaram entrar em embate com Belchior. Em outras palavras, ao trazer os textos de Belchior para dentro de suas matérias, estes profissionais parecem não acionar “um revisionismo intelectual que envolve sentimento espantoso, torturante e arrebatador da presença de outros artistas numa obra que inicia” (BLOOM, 1991, p. 57

¹⁶ JORNAL DE HOJE / VIDA E ARTE “Parceiros repercutem o caso Belchior, disponível em: <http://www.opovo.com.br/app/opovo/vidaearte/2013/12/27/noticias/jornalvidaearte,3182358/parceiros-repercutem-o-caso-belchior.shtml> Acesso em 18 de novembro de 2015 às 16h09.

¹⁷ RÁDIO VERDES MARES 810 “Estilo de vida que Belchior escolheu intriga amigos e fãs, que torcem pelo retorno do músico cearense, em: <http://www.verdinha.com.br/entretenimento/6228/vida-que-belchior-escolheu-e-esperanca-retorno-musico-cearense-por-fas-e-amigos/> Acesso em 18 de novembro de 2015 às 16h13.

¹⁸ : “[...] a influência define-se como algo que existe na obra do autor que não poderia ter existido se ele não tivesse lido a obra de um autor que o precedeu” (NITRINI, 2000, p. 130).



e 58). Com isso, não seria possível a aplicação da teoria de Bloom ao fenômeno que a mídia veiculou como foi o caso do “desaparecimento de Belchior”.

Por fim, na canção *Até mais ver*¹⁹ (adaptação de poema de Sierguéi Iessiênin) constatamos que sua letra, também, dialoga com os temas desaparecimento/aparecimento de Belchior envolvendo um tom de conformismo, como no seguinte trecho:

Até mais ver, até mais ver, meu camarada
Contigo em mim e ainda em ti, vou indo em dois
qualquer distância entre nós, tornada em nada
só assinala um novo encontro pra depois
So long sem gesto um bye ao léu
Não diga sorte
Não fale adeus que enrugam o olhar mais compassivo
se, sob o sol, nada mais velho e vil que a morte
quem viu na vida novidade em estar vivo?

Enfim, retomando Bakhtin (1997), corroboramos a ideia de que o artista situa-se fora da atividade cotidiana não limitando-se às práticas, morais, religiosidades, políticas, sociais da vida, pois, o artista ama a vida, também, do “exterior”.

Considerações finais

A “fabricação” e/ou propagação midiática do “desaparecimento/aparecimento” de Belchior ensejou o público alvo das informações à identificação de valores melhorativos ou pejorativos, de acordo com os seus traços ideológicos que formam os corredores isotópicos balizadores das percepções da realidade. Tais identificações, por sua vez, geraram expectativas, repercussões, controvérsias e desejos sobre o desvendo deste mistério: “desaparecimento/aparecimento”.

O suporte intertextual impulsionado pela influência dos textos belchiorianos anteriores a 2009, quando surgiu a polêmica do desaparecimento/aparecimento do cantor, trouxe à tona o movimento revisionário semelhante ao sinalizado em *A Angústia da Influência* como *Apophrades* ou “o retorno dos mortos”, o que tem como característica o efeito surpreendente de que o que foi escrito anteriormente é creditado a um momento posterior ao da obra.

Nesse contexto, a citatologia empregada em temas que apresentam as contradições, ambiguidades e sentimentos humanos, despertaram controvérsias/polêmicas, reflexões, análises e discussões entre fãs, amigos e em jornalistas brasileiros e estrangeiros, os quais, influenciados, procuraram mostrar ou uma erudição fingida aos leitores ou simplesmente podem ter trabalhado em seu campo referencial natural quando construíram intertextos entre a obra do poeta e seu contexto.

Por fim, a análise dos textos belchiorianos e suas relações com os textos atuais relativos ao tema aparecimento/desaparecimento de Belchior, evidenciou a influência destes primeiros sobre os segundos textos, dando a impressão ao leitor de que os textos posteriores são imitados pelos anteriores num movimento revisionário próximo ao denominado por Bloom como *Apophrades* ou “o retorno dos mortos”, além de sinalizar a possibilidade de criação/composição de novos textos que podem apresentar a temática desaparecimento/aparecimento, de maneira implícita ou explícita, com base nos textos belchiorianos anteriores.

Referências

ARAUJO, Renata L. **André Gide e Georges Perec: os diálogos potenciais**. 2009. 160 f. Dissertação. Mestranda em Língua e Literatura Francesa. Universidade de São Paulo – Departamento de Letras Modernas. São Paulo.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1981.

_____. **Estética da criação verbal**. 2. Ed., São Paulo: Martins Fontes, 1997.

¹⁹ BELCHIOR, Antônio C. G. *Baihuo*. MoviePlay, 1993. LP produzido por Jorge Gambier.



BARROS, Diana L. P. Dialogismo, Polifonia e Enunciação. In: **Dialogismo, Polifonia e Intertextualidade em Torno de Bakhtin**/Diana Luz Pessoa de Barros e José Luiz Fiorin (orgs), 2. Ed., São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003, p. 1-9, 2003.

BELCHIOR, Antonio C. G.. **Site Oficial de Belchior**. Disponível em <<http://www.brasilianmusic.com.br/belchior>>. Acesso em 25 de Setembro de 2016.

BLIKSTEIN, Isidoro. **Kaspar Hauser ou a Fabricação da Realidade**. 5º ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

BLOOM, Harold. **A angústia da Influência**. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. 7. ed. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

CARLOS, Josely T. **Muito além de apenas um rapaz latino-americano vindo do interior: investimentos interdiscursivos das canções de Belchior**. 2007. 276 f. Dissertação. Universidade Federal do Ceará - Centro de Humanidades. Fortaleza.

JUNIOR, Adalberto M. Manoel de Barros: o avesso invisível. **Revista USP**. São Paulo, n.59, p. 275-279, jun./ago. 2003.

NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada: história, teoria e crítica**. 2.ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

SCHOENHERR, Rafael. O Reconhecimento tele jornalístico de um artista popular em decadência: o caso do desaparecimento de cantor Belchior aos olhos (nostálgicos) do Fantástico. In: **X Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo**, 2012, Curitiba: Pontifícia Universidade Católica do Paraná, 2012. Disponível em: http://sbpjour.kamotini.kinghost.net/sbpjour/admjour/arquivos/10encontro/rafael_schoenherr.pdf Acesso em 11 jul. 2015.

SILVA, Gustavo G.; ABRÃO, Daniel. Como faca o canto torto corta: negatividade e resistência na obra litero-musical de Belchior. **Revista Philologus**, Rio de Janeiro, n.54, p. 265-273, 2012.

SILVA, Gislene Maria. Era uma vez um homem e o seu tempo: aspectos éticos e estéticos na lírica de Belchior. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n.27, p. 103-135, 2006.



As configurações da diáspora e as multimodalidades: caminhos para uma nova abordagem da literatura

Claudeci Rodrigues Bueno (UEM)

RESUMO: A história da humanidade pode ser muito bem representada pelas obras de arte e pela literatura no decorrer dos tempos, contribuindo fortemente para o conhecimento da trajetória de diferentes povos e culturas. Com isso, este trabalho faz algumas análises de fatos econômicos e sociais que contribuíram tanto para a transformação da humanidade, quanto para a transformação das artes e da literatura propriamente dita, com o destaque para o gênero do romance, pois, acredita-se que o mesmo tem a capacidade de evoluir de acordo com as transformações dos povos. Sendo assim, percebe-se que na contemporaneidade com suas tecnologias digitais, mudanças acontecem no comportamento humano e que acabam por afetar também a literatura, bem como os seus veículos de propagação. Buscar-se-á, desta maneira, fazer um paralelo entre as multimodalidades que a literatura pode ser apresentada e sua influência na diáspora contemporânea apresentada na obra *Aguapés* (2013) da escritora Jhumpa Lahiri. Com bases nestes pressupostos e nas teorias de Pierri Lévy (1993) e (2015), Brah (2005), Cope & Kalantzis (2009), procura-se refletir sobre a literatura e a humanidade que estão numa constante evolução e transformação.

Palavras-chave: Multimodalidade; Identidade; Diáspora.

Introdução

Este artigo pretende apresentar como a diáspora que se configura na obra da escritora Jhumpa Lahiri *Aguapés* (*The Lowland*), publicado no ano de 2013, evolui com o transcorrer da narrativa da obra, sendo que, esta evolução sofre influência direta das tecnologias digitais e suas multimodalidades. De acordo com os estudos multimodais a literatura sempre evoluiu conforme as novas inovações e descobertas humanas. Desta forma, Cope & Calantzis (2009) afirmam que é preciso considerar a nova construção de significados que as multimodalidades trazem para a literatura e seu aprendizado, portanto seria necessário também, levar em conta como a literatura se comporta, como ela se transforma com as influências multimodais na conjuntura atual. Com isso, analisaremos neste artigo temas como a diáspora e as multimodalidades dentro do romance. Para tanto, analisaremos os termos diáspora e multimodalidades antes de tratarmos da influência dos mesmos no romance. No obra *Aguapés* que tomaremos como base para nossas análises, enfatizamos que a autora Jhumpa Lahiri ganhou destaque, durante os últimos anos no cenário da literatura mundial, vencendo prêmios como o Pulitzer Prize, com sua obra *Intérprete de Males*, sendo indicada e finalista de outros importantes prêmios com a obra aqui estudada. Obra esta que se destaca tanto pela temática carregada de simbologia e metáforas, quanto por sua maestria ao compor a trama.

Sendo assim, o objetivo deste trabalho é propor uma reflexão sobre a relação das personagens do romance com a diáspora e as multimodalidades, num mundo pós-moderno e globalizado. O tema será abordado por meio bibliográfico e literário, tendo como suporte teórico a teoria pós-colonial, o multiculturalismo e a teoria das multimodalidades.

A diáspora contemporânea

No romance *Aguapés* verifica-se a abordagem do tema da diáspora que aponta para as diversas formas diaspóricas, que podem ocorrer aos personagens. Ao tratar sobre as



diferentes diásporas das personagens do livro *Aguapés*, por meio dos irmãos Udayan e Subhash e das mulheres Gauri, Bela e Bijoli, verifica-se que as personagens centrais da obra buscam suas identidades e seus lugares no mundo. Agindo de várias maneiras, fazem suas escolhas, seguindo caminhos que vão traçando seus destinos no decorrer de suas trajetórias. Desta maneira, analisar cada uma destas diversas formas diaspóricas é de grande relevância para que se entenda um pouco mais sobre como o sujeito se molda, se encontra e se identifica dentro de sua cultura e na cultura de outros povos.

Contudo, faz-se necessário salientar que a diáspora, aqui analisada, evoluiu daquela diáspora que originou o termo, tendo-se notícia do aparecimento de tal nome com o povo judeu na época do exílio e, também, na Grécia antiga. Porém, em termos gerais, diáspora sempre estará interligada às viagens, aos deslocamentos e às rupturas. Sendo encontrada em praticamente todo o percurso da humanidade, temas como a diáspora são cada vez mais discutidos, pois pode-se observar fatos recentes de povos buscando condições de vida melhores e, até mesmo, a própria sobrevivência em outros países.

Como se verifica, praticamente todos os dias, na grande mídia e na internet, observa-se o caso da imigração em massa dos sírios para o ocidente, principalmente para a Europa. Mas as dificuldades encontradas por tais imigrantes são inúmeras, desde a saída do seu país com meios precários de transporte, até os problemas encontrados para entrarem em outros países que fecham suas barreiras. Nesse sentido, pode-se destacar um fato que ocorreu recentemente que é o do menino Aylan Shenu, refugiado sírio de apenas três anos de idade, encontrado morto numa praia do Mediterrâneo. Sua foto percorreu o mundo pela internet e foi notícia em praticamente todos os grandes jornais e revistas do Brasil e do mundo. Como o caso da revista *Veja*, edição 2442 de setembro de 2015, que destacou a notícia na sua capa. Fato esse que chocou o mundo, levando muitos a reflexões sobre o que poderia ser feito para que tragédias como estas pudessem ser evitadas. Com isso, outros temas como o das fronteiras que dividem o mundo entram em debate. As construções de barreiras nas fronteiras que dividem os países chegam a quase quarenta mil quilômetros nos últimos anos, incluindo cercas e muros que já estão prontos e as que estão em construção. Dados estes, colhidos pela geógrafa Élisabeth Vallet, da Universidade de Quebec, no Canadá e publicados, na edição 2441 da revista *Veja*, também de setembro de 2015. Estes números são quatro vezes superiores aos do ano de 1989, ano da queda do muro de Berlim e visto por muitos como um grande avanço nas relações humanas.

Verifica-se, cada vez mais, que os movimentos de alguns povos, para além das fronteiras da sua terra natal, são constantes, ocorrendo talvez, por causa da maior facilidade de penetrá-las, juntando-se com a necessidade ou urgência de transpô-las. Tais movimentos transnacionais não podem ser analisados apenas observando a questão geográfica, pois, o que ocorre são encontros e choques culturais. Portanto, tais movimentos são complexos e multiaxiais (Brah, 2005), pois há um embate de culturas em que as pessoas buscam sua identidade, buscam também um lar. É necessário entender quais são as maneiras, as condições que tais movimentos ocorrem na modernidade contemporânea. Portanto, faz-se necessário destacar que as personagens sofrem, de alguma maneira, fraturas na sua identidade, observando conforme nos indica Hall (2011), que a ideia de identidade fixa e imutável do sujeito na pós-modernidade sempre foi uma utopia. E, desta forma, pode-se analisar os descentramentos, as fragmentações da identidade, causados pela diáspora nas personagens do romance *Aguapés*.

A diáspora clássica que é remetida ao povo judeu e seu exílio na Babilônia, segundo Michele Reis (2004), não é o mesmo modelo diaspórico atual e deve ser entendido com um conceito mais amplo do termo, incluindo as comunidades diaspóricas de imigrantes, buscando, desta forma, um estudo mais extenso da diáspora, analisando as diferentes diásporas no decorrer da história até os tempos atuais.

Segundo Reis os estudos da diáspora podem ser explicados a partir da divisão de três importantes períodos. Sendo eles, o período clássico, moderno e contemporâneo. E, desta forma, a diáspora dos judeus pode ser considerada como um período clássico, podendo ainda incluir a Grécia antiga na mesma categoria. A diáspora do período moderno é marcada com a escravidão e a colonização. Finalmente, temos o período contemporâneo ou “moderno tardio”, fazendo referência, especificamente, ao momento após a Segunda Guerra Mundial até o presente período. E, tem como base uma perspectiva social, econômica, política e cultural da diáspora dos latino-americanos nos Estados Unidos.

Reis prioriza o período contemporâneo, fazendo um comparativo com o período clássico. Sendo assim, ela não desenvolve, neste trabalho, estudos sobre o período moderno. Pois, a autora procura tracejar o efeito da globalização atuando na diáspora, com foco nas relações internacionais e nas críticas recentes sobre o assunto. Pois, o objeto sobre a diáspora nem sempre é tratado de maneira a abordar os campos das relações internacionais e das ciências sociais, que atuam no fenômeno da diáspora. Reis faz



algumas críticas a algumas teorias literárias que estudam o assunto sem atentar-se à complexidade da diáspora contemporânea, tendo como exemplo a comunidade diaspórica dos hispânicos nos Estados Unidos. Para tanto, fez-se necessário o “estabelecimento de uma historiografia” para comparar a diáspora clássica e a contemporânea. O Estado/Nação, como enfatiza a autora, não tem como analisar certas características da política global emergente, e assim, recorre-se a diáspora para uma melhor análise das relações internacionais.

A interpretação da diáspora torna-se limitada quando a análise é feita com base na arquetípica diáspora judaica, quando comparada com as contemporâneas. Pois, na diáspora clássica, encontram-se características que, na maioria das vezes, não se verifica nas comunidades diaspóricas da atualidade. Tais como: (1) dispersão de um centro de origem a duas ou mais regiões no exterior; (2) manutenção de uma memória coletiva, visão, ou mito sobre sua terra natal de origem; (3) a crença de que não são aceitos na sua nova sociedade; (4) idealização da sua casa natal e o pensamento em voltar com condições mais favoráveis; (5) há a crença que todos os membros devem estar comprometidos com o restabelecimento da pátria de origem; e (6) uma consciência arraigada ao grupo étnico e a crença num mesmo destino a todos.

A autora considera que poucas das características da diáspora clássica são encontradas na diáspora contemporânea. Sendo assim, para que a interpretação da diáspora não seja limitada, Reis sugere que estes elementos da mesma, sejam analisados a partir de uma perspectiva pós-colonial. E, para que as características da diáspora clássica também possam ser utilizadas nos estudos atuais, deve-se analisar a partir da historicização do fenômeno diaspórico.

O período contemporâneo tem um número de comunidades diaspóricas muito maior que no período clássico. Sendo que os motivos pelos quais a diáspora atual ocorre são inúmeras vezes mais diversificados, se comparados com a diáspora clássica. A análise das razões das ocorrências da diáspora atual é feita, na maioria das vezes, por um viés de estudos transnacionais e da globalização.

As narrativas diaspóricas no século XX trazem à tona os movimentos entre fronteiras de nações e também de culturas que têm influenciado muitas produções artísticas e literárias do século passado e também na atualidade, como é o caso da obra *Aguapés* de Jhumpa Lahiri. Com relação às narrativas que abordam a diáspora, nota-se, muitas vezes, que a ficção se mistura a realidade do autor/narrador, principalmente em se tratando especificamente de escritores oriundos de países colonizados num passado não muito distante. Como exemplo, pode ser tomado o Caribe, local de convergência e divergência de muitas culturas e que, Stuart Hall nos seus estudos sobre a diáspora afirma que “a cultura caribenha é essencialmente impelida por uma estética diaspórica” (Hall, 2011, p. 37). Este fato não se reflete apenas ao Caribe, mas pode se dizer que todos os povos que outrora foram colônias, assim como o Brasil e a Índia, contemplam em sua literatura tais narrativas com estética diaspórica.

O termo diáspora deve ser entendido como “historicamente contingente”. Pois, existem inúmeras diásporas no decorrer da história e são ligadas a diferentes fatores econômicos, sociais, políticos e psicológicos, caracterizando, desta forma, diferentes diásporas. Contudo, ela afirma que a noção de diáspora normalmente está ligada, de forma íntima, a “imagem de viagem”. Viagens estas, motivadas por inúmeros fatores, tanto político, social e econômico, quanto a fatores psicológicos.

Brah analisa o conceito de lar – *homíng* – para estudar a diáspora, diferenciando, sobremaneira, o conceito de diáspora como pátria. Pois, segundo ela, nem toda diáspora caracteriza-se como “retorno” à pátria. Mas, na maioria delas, “há o sentimento de lar”.

Em contraposição ao sentimento de lar, observa-se que o termo diáspora remete a “criação de raízes” num outro lugar. Os estudos dessas viagens, segundo Brah, devem levar em consideração a história de quem viaja, como e quando viajam e, desta forma, o conceito de diáspora pode ser usado como um “mecanismo heurístico útil” (BRAH, 2005, p.), pois revela como as diferentes diásporas são arquitetadas, desde o local de origem até o ponto de chegada.

A diáspora pode ser entendida como os choques psicológicos e culturais que ocorrem nas experiências migratórias dos indivíduos, de maneira isolada ou de uma coletividade. Isso ocorre por causa das separações e deslocamentos do sujeito diaspórico. Entretanto, Brah afirma que a diáspora deve ser analisada, também, por outro viés, pois as diásporas “são contestados terrenos culturais e políticos onde as memórias individuais e coletivas colidem, remontam e se reconfiguraram” (BRAH, 2005, p. 190). Percebendo-se, assim, o papel da diáspora na formação de identidade. E que, nem sempre a diáspora desperta o desejo de retorno ao lar, local de origem da sua viagem.



Ao desenvolver seus estudos sobre a diáspora, Brah destaca que a formação da identidade do sujeito diaspórico entra em conflito com aquilo que os discursos mais conservadores afirmam sobre uma identidade pura e imutável, como o discurso sobre a identidade britânica que é tomada como exemplo pela autora.

A autora discorre sobre uma diáspora que muda constantemente, que é um processo plural em transformação. Segundo Brah (2005), identidades diaspóricas são ao mesmo tempo locais e globais. Elas são redes de identificações transnacionais englobando 'imaginado' e comunidades 'encontradas'. Desta forma, percebe-se que a formação da identidade, por meio do estudo da diáspora, conflita com a memória e narrativas, individuais e coletivas de lar - imaginação - com o local onde se cria raízes. Verificando que a diáspora sempre irá conflitar localização e deslocamento: "Em outras palavras, o conceito de diáspora refere-se à multi-localização com e através das fronteiras territoriais, culturais e psíquicas". (BRAH, 2005, p. 194). As fronteiras são lugares de transgressão que criam o "nós" e os "outros". A ideia do estrangeiro, do estranho, do outro e, por isso as fronteiras devem ser protegidas, vigiadas, em virtude desse "outro".

Contudo, Brah alerta que a construção do "nós" é intrinsecamente ligada as relações de poder. Ela faz questionamentos sobre quem detém o poder e quem está destituído de poder, considerando que essas relações é que vão determinar a construção do "nós". Aparecendo aqui a questão binária do preto/branco, Judeu/árabe etc. Brah faz apontamentos que levam a considerar o posicionamento social do sujeito nos grupos com os quais ele se relaciona. Analisa-se, assim, que as relações binárias são construídas socialmente, mas o imperialismo com seu discurso opressor tenta mostrá-las como naturais. Isso cria um racismo transfigurado para não parecer superior. Tal racismo pode criar forças na inferiorização do sujeito que sofre a diáspora, de acordo com sua situação econômica, questões de gênero e etnia. Isso ocorre sobremaneira por meio de discursos conservadores que manipulam ideologicamente a sociedade. Discursos estes que também podem parecer inofensivos, mas que afeta as relações de forma a subjugar o sujeito diaspórico.

Seu argumento fundamental é que o "espaço da diáspora" é composto, segundo Brah (2005, p.), "por aqueles que migraram e seus descendentes e, igualmente por aqueles que são construídos e representados como indígena". Brah salienta como o termo "nativo" criou uma conotação pejorativa, sempre ligando o nativo a algo inferior. Podem-se observar estes fatos acima, também nas literaturas de povos indígenas, ou denominados nativos, pois não podem ser parte do cânon porque até mesmo a língua é considerada inferior. Tema este que Brah trata como "creolisation of theory", pois, tais comunidades são criolizadas por questões culturais, sociais e políticas. Com isso, abre-se o debate sobre a questão das minorias, tema importante na formação da subjetividade do sujeito, que pode ocupar a posição de minoria num determinado lugar e de maioria em outro, isso de maneira individual. O espaço da diáspora é o ponto de confluência de processos econômicos, políticos, sociais e psíquicos, onde os sujeitos se encontram, se emaranham e, se aceitam ou não.

O tema diáspora é muito mencionado na contemporaneidade, devido à causa de inúmeros efeitos econômicos, políticos e sociais que criam a necessidade e o desejo de muitas pessoas e povos deixarem sua terra natal. Na atualidade é comum nos noticiários, Jornais, revistas e principalmente na internet, o tema que trata sobre os processos de diáspora ocorridos na Síria. Em que as pessoas daquele país buscam um refúgio, um novo lar, por causa dos conflitos violentos onde moram. O próprio Brasil recebeu nos últimos tempos milhares de pessoas vindas do Haiti, sendo que, na maioria das grandes cidades, encontram-se haitianos pelas ruas, trabalhando como garçons, seguranças de loja, na construção civil, entre outros, mas são sempre trabalhos com baixa remuneração. Portanto, percebe-se que os processos que causam a diáspora e que a própria diáspora, não são fatos já isolados no passado, mas que são atuais e relevantes para a humanidade e que ganhou destaque com o advento dos estudos culturais.

Nesse contexto de busca de visibilidade dos grupos até então considerados marginais, desenvolve-se a literatura pós-colonial que, para Bonnici (2011), pode ser considerada como toda produção literária dos povos colonizados pela Europa, entre os séculos XV e XX. O estudioso afirma que essa literatura "narra ficcionalmente eventos de povos colonizados e cria uma estética a partir do excluído" (BONNICI, 2011, p. 10). Na visão do autor, essas obras ficcionais são marcadas pela consciência da supressão da cultura e da identidade desses povos colonizados e geralmente são contestatórias com o objetivo de rebelar-se contra os valores impostos pelo Império.

Os continentes africano, asiático e americano foram colonizados por potências europeias, tanto no século XVI com a "descoberta" da América, quando no final do século XIX e início do XX, com a corrida imperialista europeia em busca de matérias primas para as suas fábricas, que estavam a pleno vapor. Segundo Bonnici (2011), há três categorias



de sociedades pós-coloniais, cuja característica marcante é o deslocamento. No caso da Índia e também da África são consideradas como “populações invadidas”, pois apresentavam, por vezes, civilizações milenares, em vários estágios de desenvolvimento, cuja população foi colonizada em seu próprio país.

A multimodalidade cultural

No campo cultural das artes quando pensamos em literatura logo nos vem à cabeça palavras como escrita associada ao livro. No entanto, sabemos que existem muitos outros veículos que a mesma pode ser encontrada, como no cinema, por exemplo, entre outros meios audiovisuais. No entanto, se faz necessário salientar que é entendido como conceito de multimodalidades a circulação da literatura em diversos meios semióticos e, suas implicações para a identidade do leitor, percebendo quem é o leitor nesse contexto, levando a uma reflexão sobre um novo conceito de literatura, leitura e leitor. Sendo assim, alguns paradigmas são desconstruídos, como a ideia de que o texto é definido como algo estável e imutável.

Contudo, muitos ainda acreditam que o livro deve ser a melhor maneira para a mesma ser propagada e difundida, e, portanto, é apenas por meio do livro e da escrita que temos acesso a uma literatura pura, podendo inferir assim, que outros modos de comunicar a literatura não alcançarão uma produção de sentidos satisfatória, tornando a mesma empobrecida. Desta maneira, o teórico Pierri Lévy afirma que:

O cúmulo da cegueira é atingido quando as antigas técnicas são declaradas culturais e impregnadas de valores, enquanto que as novas são denunciadas como bárbaras e contrárias à vida. Alguém que condena a informática não pensaria nunca em criticar a impressão e menos ainda a escrita. (LÉVY, 1993, p. 15).

Segundo Lévy (1993) muitos chegam a afirmar que estamos nos tempos em que o livro pode chegar a desaparecer, porém o mesmo assegura que provavelmente isso nunca chegará a acontecer, e que é preciso ter consciência das multimodalidades que a literatura e toda a arte em geral podem ser veiculadas. Para tanto, é necessário compreender que as novas tecnologias multimodais não apareceram para decretar o fim da literatura que através da história foi difundida por meio da escrita e dos livros, mas que surgiu para que se criasse uma rede ainda maior de completude de sentidos e enriquecer mais as artes e não empubescê-las, conforme muitos temem. Para Lévy “vivemos um destes raros momentos em que a partir de uma nova configuração técnica, quer dizer, de uma nova relação com o cosmos, um novo estilo de vida é inventado” (LÉVY, 1993, p. 17). O autor afirma ainda que “há um campo de tecnologias intelectuais em aberto”, e que há ainda um longo caminho a ser percorrido para que a humanidade possa compreender o momento pelo qual está passando. Com isso, percebemos que ao nos interarmos com tais inovações, muito poderá ser acrescentado à literatura e ao campo cultural, usando como exemplo o hipertexto que se configura como uma nova dinâmica de leitura que o computador nos permite e que, por sinal é uma forma muito parecida com aquilo que o cérebro humano faz. Desta maneira, podemos deduzir que com o auxílio da leitura por meio de computadores, a capacidade cognitiva pode ser ampliada, melhorando relativamente a produção de sentido sobre as artes e a literatura, propondo um debate sobre o “devir do sujeito, da razão e da cultura”. (Lévy, 1993, p.20).

Não há como negar o papel das novas mídias e tecnologias digitais na sociedade contemporânea. As gerações que já nasceram inseridas nesse contexto tecnológico apresentam uma desenvoltura maior do que a das pessoas nascidas em outro momento histórico, talvez pelo fato de que paradigmas precisam ser quebrados para que o sujeito possa ser introduzido nessa nova era que surge e, desta maneira os avanços aconteçam. No campo das ciências em geral já se torna difícil imaginar que trabalhos e pesquisas sigam sem o auxílio das mídias e suas tecnologias inovadoras, pois conforme acrescenta Lévy que nos diz que “a ciência e as mídias fazem eco uma para as outras, interpenetram-se, contribuem para inflar a esfera dos signos, sem amarras”. (LÉVY, 2015, p. 174). São exatamente estas amarras que devem ser tiradas definitivamente no campo da literatura. As produções literárias já não podem ser realizadas sem que de alguma maneira sejam influenciadas pelas multimodalidades das mídias. As novas tecnologias já estão inseridas na rotina da sociedade contemporânea, considerando, por exemplo, que dificilmente existam ainda escritores que usem a máquina de datilografar e muito mais raro ainda, que exista alguém que faça seus escritos manualmente. Desta forma, acreditamos que as multimodalidades também criam, como diz Lévy, no campo dos signos uma gama de significados que outrora não seria possível sem o uso de tais ferramentas tecnológicas,



observando que tais ferramentas interferem diretamente no comportamento social humano, que o indivíduo transforma e é transformado pelas novas tecnologias multimodais, ocorrendo o mesmo com a arte literária.

A diáspora e as multimodalidades na obra *Aguapés*

Após trabalharmos com alguns pressupostos sobre a diáspora e as multimodalidades entraremos na análise da obra sob o foco destas duas possibilidades que interferem diretamente na formação da identidade das personagens da obra, pois como vimos anteriormente, tanto a diáspora quanto as multimodalidades atuam no sujeito de maneira a causar fraturas na sua identidade. A obra tem seu início em meados da década de 60 e termina nos anos 2000, portanto há um longo espaço de tempo onde ocorreram inúmeras transformações sociais impulsionadas, em grande parte pelo desenvolvimento das tecnologias digitais, transformando principalmente as áreas das comunicações.

A Índia – terra da escritora contemporânea Jhumpa Lahiri, autora da obra *Aguapés*, publicado em 2013 – é uma civilização oriental antiga, incrustada na Ásia Meridional, considerada a primeira cultura urbana, que se desenvolveu no Vale do Indo, florescendo entre 2500 a. C. e 1900 a. C. Segundo muitos historiadores, o domínio do Império Britânico na Índia inicia-se em 1820, quando a Companhia Britânica das Índias Orientais subjugou a maior parte do continente indiano, obrigando a Índia a abastecer o Império Britânico com matérias primas para suas fábricas. A partir da dissolução da Companhia das Índias Orientais, em 1848, a administração da Índia foi exercida diretamente pelo Governo Britânico. Com a conquista da independência, em 1947, liderada por Jawaharlal Nehru e Mahatma Gandhi, houve uma traumática divisão em dois estados: Índia e Paquistão, ocasionada por conflitos religiosos. Essa divisão acarretou a migração de quase quinze milhões de pessoas. Os mulçumanos que moravam na Índia, de maioria hindu, emigraram para o Paquistão, ocorrendo o mesmo com os hindus que moravam no Paquistão mulçumano. É nessa sociedade ainda marcada pelos traumas da colonização britânica, que ocasionou uma formação cultural híbrida, que se inicia o romance *Aguapés*.

As personagens principais da obra, os irmãos Subhash e Udayan, entram para a faculdade e o pai deles quer lhes dar um presente e um deles sugere um jogo de xadrez “mas Udayan quis um rádio de ondas curtas. Queria receber mais notícias do mundo...” (LAHIRI, 2013, p. 29). Foi por meio do rádio que tiveram seu primeiro contato com o mundo exterior, algo que ia além da casa, do bairro, da cidade em que moravam. Agora podiam acompanhar fatos praticamente no mundo todo, como economia, cultura, esportes e também foi pelo rádio que ouviram falar pela primeira vez em Naxalbari e na revolução camponesa que ocorreu naquele lugar e se espalhou por toda a Índia. Este fato é de fundamental importância para o desenrolar da trama, pois Udayan iria se tornar um membro da revolução, sendo que seu irmão discorda dessa ideologia e sente-se impulsionado a ir para os Estados Unidos. A causa da diáspora de Subhash é trazida para ele por meio do rádio, uma evolução na comunicação para eles naquela época. Neste ponto, podemos observar a influência direta dos meios multimodais na diáspora que ocorreu com Subhash, confirmando o que nos apresenta Pierri Lévy sobre o fato de que as inovações tecnológicas desempenham papel fundamental na construção da identidade do sujeito.

Na continuidade da narrativa os irmãos se comunicam somente por cartas, pois ainda era a única maneira, única ferramenta que eles dispunham para a comunicação entre eles, como se pode observar no trecho a seguir: “Alguns dias depois, em seu escaninho, Subhash encontrou uma carta de Udayan. Texto em bengali, tinta azul-escuro sobre o azul mais claro do aerograma. Tinha sido enviada em outubro; agora era novembro.” (Lahiri, 2013, p. 61). Podemos observar que a autora faz questão de narrar como a comunicação era difícil e muito lenta, demorando-se quase dois meses para que chegasse a correspondência. Porém, um pouco mais adiante na narração, um pouco mais de um ano tinha se passado, e autora narra que naquele ano “não chegou nenhum pacote da família. Apenas um telegrama. A mensagem consistia em duas frases, sem vida, atravessando um oceano. *Udayan morto. Volte se puder.*” (LAHIRI, 2013, p. 112). A comunicação nessa época ainda era limitada para eles, pois somente com a chegada do novo milênio é que podiam se comunicar por telefone com a família que ficara na Índia. Nos Estados Unidos eles já usam o computador e a internet e isso aparece na obra quando Gauri, ex-mulher de Subhash, procura pela filha que abandonara já há alguns anos: “Um breve clarão de possibilidade quando o nome aparece digitado no monitor, quando ela clica para ativar a busca. A esperança se debatendo enquanto se desfaz.” (LAHIRI, 2013, p. 360). Mais uma vez podemos afirmar que a diáspora das personagens é marcadamente influenciada pelas novas ferramentas tecnológicas que



surgem no transcorrer da história da humanidade e que por sua vez, é evidenciada nas obras literárias e também, no romance de Lahiri.

Considerações finais

Ao nos reportarmos para os termos diáspora e multimodalidades notamos a importância dos mesmos na conjuntura social vigente, e o quanto elas interferem na formação da identidade do sujeito contemporâneo. Sabemos que a literatura e as artes como um todo acompanham a formação do sujeito e que se transforma e evolui juntamente com ele, num contínuo processo evolutivo. As novas ferramentas tecnológicas que surgem num ritmo acelerado trazem consigo alguns conflitos para a produção cultural que é massificada e pode perder sua riqueza artística e, considerando a relevância da arte na história da humanidade, isso pode ser um problema grave. Porém, não há como negar que esses processos evolutivos da sociedade são naturais e inevitáveis. Desta forma, é crucial o que comenta Umberto Eco na sua obra *Apocalípticos e Integrados* (2006), que temos muitos problemas com a ascensão e interferência, cada vez maior, das multimodalidades em todas as áreas da sociedade, mas que também trazem novas perspectivas, novas formas de se construir enquanto sujeito. Para Eco algumas ações devem ser consideradas: "Daí a necessidade de uma intervenção ativa das comunidades culturais no campo das comunicações de massa. O silêncio não é protesto, é cumplicidade; o mesmo ocorrendo com a recusa ao compromisso. (ECO, 2006, p. 52). Ele também afirma que para que tal intervenção ocorra de maneira eficaz seria necessário que tal tema seja trabalhado com autoridade no assunto. Com isso, os trabalhos acadêmicos que abordam a temática são urgentes e necessários para o campo cultural das artes literárias, e que, podem ser usados para auxiliar de maneira mais contundente no avanço da produção de sentidos da literatura e da própria história da humanidade.

Referências

- BONNICI, Thomas. **Multiculturalismo e diferença: narrativas do sujeito na literatura negra britânica e em outras literaturas**. Maringá: Eduem, 2011.
- BRAH, Avtar. **Cartographies of diaspora: contesting identities**. This edition published in the Taylor & Francis e-Library, 2005.
- ECO, Humberto. **Apocalípticos e Integrados**. (Trad. Pérola de Carvalho). São Paulo: Perspectiva, 2006.
- HALL, Stuart. **Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais**. (Trad. Adelaine La Guardia Resende...[et al.]). - 2. ed. - Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. (Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro). 11.ed. Rio de Janeiro: DP&A editora, 2011.
- LAHIRI, Jhumpa. **Aguapés**. Tradução Denise Bottman. - 1. ed. - São Paulo: Globo, 2014.
- LAHIRI, Jhumpa. **The Lowland**. 1. ed. New York: Vintage, 2013.
- LÉVY, Pierri. **A inteligência coletiva**. (trad. Luiz Paulo Rouanet). São Paulo: Folha de São Paulo, 2015.
- LÉVY, Pierri. **As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática**. Rio de Janeiro: 34 editora, 1993.
- REIS, Michelle. Theorizing diaspora: perspectives on "classical" and "contemporary" diaspora. In: **International Migration**, v.42 (2). Oxford: Blackwell, 2004. p.41-54.



De Paulo Lins a Fernando Meirelles: *Cidade de Deus*

Linda Catarina Gualda (FATEC-Itapetininga/SP)

RESUMO: O presente trabalho objetiva discutir as relações entre literatura e cinema em níveis práticos e teóricos a partir da análise do romance *Cidade de Deus* (1997) de Paulo Lins e do filme homônimo de Fernando Meirelles (2002). Nosso principal interesse é investigar as técnicas específicas de linguagem em cada tipo de narrativa, a literária e a cinematográfica, enfatizando seus contextos - 1997 e 2002, respectivamente. Nesse sentido, nosso estudo caminha para a descrição da versão fílmica da obra literária e de suas relações com o texto de partida, considerando tal versão como uma tradução do romance. Apresentaremos as semelhanças e diferenças existentes entre o romance e o filme citados e pretendemos discutir os mecanismos que permitem ao filme encerrar em si uma mensagem autêntica, já que este se constitui, de certa forma, em um testemunho de nossa época. Quando lemos e assistimos *Cidade de Deus* somos tomados por uma tensão, por aquilo que Umberto Eco (2003) chamou de espasmo. O descontentamento com a existência assemelha-se a um grito angustiado de quem vê o ser humano numa condição insuportável. Na visão trágica da existência, ante o fluir do tempo e seu aspecto destruidor, ante a inconsistência das coisas e a falta de sentido da vida, se situa a irreversibilidade da experiência do tempo, a angústia diante do mistério da vida e o abandono humano.

Palavras-chave: Literatura e Cinema; Tradução Intersemiótica; Crítica Cinematográfica.

Considerações Iniciais

O romance *Cidade de Deus* foi lançado em 1997, possui 550 páginas e cerca de 250 personagens. Todo fragmentado e em linguagem coloquial, é o primeiro romance contemporâneo a narrar com eloquência e qualidade literária a vida dos moradores da favela de seu próprio ponto de vista. A obra de Paulo Lins traça um painel humano do processo de marginalização econômica e social que desaguou na violenta realidade do tráfico de drogas no Brasil. O romance narra histórias de tipos que moram em uma favela e sonham, intrigam, invejam, disputam, amam e odeiam, às claras ou às escondidas. A obra tem por objetivo mostrar não apenas a história da favela que dá nome ao filme, mas também debater o porquê da escalada da violência no local. Baseado em fatos reais, grande parte do material utilizado para escrevê-lo foi coletado durante os oito anos (entre 1986 e 1993) em que o autor trabalhou como assessor de pesquisas antropológicas sobre a criminalidade e as classes populares do Rio de Janeiro.

O romance é saudado como uma das maiores obras da literatura brasileira contemporânea, sendo valorizada a capacidade do autor de transpor para a literatura uma situação social deteriorada, aliando em sua narrativa a agilidade da ação cinematográfica e o lirismo da poesia. "Para indicar bem os novos tempos, o autor usa a expressão "neofavela", por oposição a favela antiga das rodas de samba e da malandragem romântica, que foi reformulada pela guerra sangrenta entre os traficantes bem como a violência e corrupção da polícia" (BRITTO, 2008, p. 2).

O filme *Cidade de Deus* (2002) de Paulo Lins, lançado cinco anos após a publicação do romance e com a participação de muitos moradores de favelas em papéis principais, inclusive, apresenta uma análise quase didática da hierarquia da cruel indústria do tráfico. De modo desnudado, o longo trata da situação de violência generalizada e de domínio do tráfico de drogas desde a década de 60. A obra fílmica leva o espectador a compreender melhor as difíceis escolhas que se apresentam aos sofridos civis que se encontram no meio do fogo cruzado.



A crítica ainda hoje se divide em relação ao filme: aqueles que o desaprovam dizem que há uma banalização desnecessária da violência, trazida às telas numa linguagem *pop*, próxima à do videoclipe, justamente para atrair grandes públicos e servir como mero entretenimento; os que aprovam afirmam que *Cidade de Deus* não apenas apresenta o mundo real e até então pouco conhecido do tráfico em uma favela, como também levanta discussões sobre o que pode ser feito para evitar que aquele mundo continue existindo. Muito do sucesso do filme foi atribuído ao fato de Meirelles fazer um recorte histórico da violência urbana com uma estrutura tripartida, cujo início se dá também nos anos 60 e, consequentemente, a posterior instalação do tráfico de drogas na comunidade. A intensidade e o perigo das ações, bem como a nitidez do cenário, criam uma mistura de brutalidade monstruosa e aventura composta por um elenco quase todo formado por jovens desconhecidos, a maior parte deles vindos de comunidades pobres. Daí um dos motivos da grande aceitação do filme: atores que interpretam suas próprias vidas e um público interessado em ver um longa metragem que toca nos problemas do Brasil (BRITTO, 2008, p. 3).

Quanto à estrutura narrativa, o livro é dividido em três partes: a história de Cabeleira, a história de Bené e a história de Zé Pequeno. Mantendo essa estrutura, diretor e roteirista optaram por centrar o filme nos personagens que dividem o livro: Cabeleira, Bené e Zé Pequeno. Assim, o longa também é dividido em três partes, utilizando Busca-Pé como narrador e elo entre elas. Cabe ressaltar que Busca-Pé no livro é personagem secundário, enquanto no filme ele ganha papel de destaque já que alinhava a narrativa.

Sabe-se que mudanças são necessárias quando se leva às telas uma obra literária, já que estamos tratando de duas linguagens distintas. Pensando nisso, apesar de ter sido mantida a estrutura do romance no filme, muito foi modificado: as histórias foram sintetizadas e agrupadas, alguns núcleos do romance foram alterados ou simplesmente excluídos, vários personagens desapareceram ou foram modificados ou ainda condensados em outros, além de inúmeras modificações em relação ao enredo e à caracterização. Essas mudanças criaram dinamicidade ao filme, transformando-o em outra autônoma que, mesmo sendo independente, dialoga com o texto de referência.

Sobre as semelhanças e diferenças discorreremos nos itens a seguir.

1. Relações entre cinema e literatura: adaptação ou tradução?

A questão da adaptação de um romance para o cinema nunca foi uma atividade pacífica. Os literatos alegam a falta de fidelidade ao original ou a distância semiótica entre as duas linguagens e os cinéfilos argumentam que deve existir liberdade em qualquer trabalho de criação.

De acordo com Thaís Flores Nogueira Diniz em seu artigo *Is adaptation truly an adaptation?*, o primeiro estudo teórico sério a respeito da problemática da adaptação surgiu em 1957 com George Bluestone defendendo a possibilidade da metamorfose de romances em outras expressões artísticas. Teóricos como Geoffrey Wagner (1975) e Dudley Andrew (1984) adotaram o critério de fidelidade para nomear as adaptações. Outros teóricos, como Keith Cohen, Seymour Chatman e Stuart McDougal também priorizam o critério de fidelidade. Para eles, os estudos das relações entre literatura e cinema devem contemplar a análise de equivalências em ambos os textos, atentando a quais elementos da narrativa, como enredo, personagens, ponto de vista, etc, são transferidos para o cinema (DINIZ, 2006, p. 219).

De acordo com A. Laffay, uma boa adaptação cinematográfica é aquela que obtém um ritmo ordenado das sequências dos planos com as frases do romance. Isso faz com que o filme ganhe o movimento que nos arrasta exatamente para os lugares que o realizador gostaria que estivéssemos. Para o autor, a grande analogia entre filme e romance não é o fato deste criar imagens na intimidade do leitor (mesmo a imagem mental sendo diferente da fotográfica imposta pela câmera), mas sim o filme se assemelhar ao romance justamente pela estrutura *sem imagens*, ou seja, pelo seu esquema-relato que o deixa mais ou menos secreto (LAFFAY, 1966, p. 84).

Por outro lado, Linda Hutcheon, na obra *A Theory of Adaptation*, que trata da questão da adaptação como tradução, afirma que a adaptação é a transposição de textos e sempre envolve (re)interpretação e (re)criação. Para ela, esse *transcoding* não é escravo do texto base e seu sucesso não deve ser considerado em termos de fidelidade ou infidelidade, já que envolve criatividade e autoria (2006, p. 8-20).

Considerando que adaptar é “não apenas efetuar escolhas de conteúdo, mas também trabalhar, modelar, uma narrativa em função das possibilidades ou, ao contrário, das



impossibilidades inerentes ao meio", o trabalho do cineasta não deve ser julgado de acordo com a fidelidade ou não do texto de partida. Isso porque o filme pode "resultar em uma reinterpretação de certos elementos de conteúdo que, contudo, não sofreram qualquer modificação particular" (VANOYE, 2006, p. 144) e que mesmo se tivessem sofrido faria parte das escolhas do realizador.

Pensando nisso, o adaptador, por muito fiel que seja à obra de partida, suprime certos episódios para ampliar outros que lhe parecem bem mais interessantes a seus propósitos, já que a fidelidade é impossibilitada pelos diferentes meios de expressão do romance e do filme. Nesse sentido, a adaptação é um processo baseado no fato de que "mudanças são inevitáveis no momento em que se abandona o meio lingüístico e se passa para o visual" (BLUESTONE, 1973, p. 219).

Por essa razão, Haroldo de Campos propõe uma teoria de tradução como recriação, pois a impossibilidade de traduzir mensagens estéticas é evidente. Segundo ele, "teremos em outra língua uma outra informação estética, autônoma, mas ambas estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia: serão diferentes enquanto linguagem, mas como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema" (1976, p. 24). Além de ser um ato de recriação, a tradução é também uma leitura crítica da obra original que envolve interesses, ponto de vista, interpretação, contexto, entre outros fatores.

A palavra tradução nesse sentido relaciona-se à expressão "tradução intersemiótica", dada por Roman Jakobson para conceituar a "transmutação" ou interpretação de signos verbais por meio de signos não-verbais. Esse procedimento considera a existência de um determinado sentido no texto que deverá ser traduzido para um outro texto (ou sistema), entendendo-se que o sentido seja inerente ao texto, provenha diretamente de sua estrutura (JAKOBSON, 1970, p. 138).

Sendo assim, consideramos neste trabalho que a adaptação é a apropriação de um significado a partir de um texto anterior que oferece inúmeras interpretações, pois a plurissignificação do texto literário (e de toda obra de arte) impede que um único sentido seja aceito como correto. Por esse motivo, entendemos a releitura de Meirelles como uma tradução intersemiótica da obra de Paulo Lins, já que não é possível encontrar correspondência total entre os textos, porém existe uma relação isomórfica entre eles.

2. Cidade de Deus de Paulo Lins e Fernando Meirelles: a sobrevivência na favela em um thriller americano

Após o lançamento do longa, a crítica se dividiu entre elogiá-lo ao extremo ou criticá-lo de forma contundente. Para ambos, defensores e acusadores, as muitas modificações encontradas no filme foram cruciais para o sucesso ou fracasso dele.

João Cezar de Castro Rocha, no artigo *Dialética da Marginalidade* (2004), defende a ideia de uma "infantilização progressiva" do livro para o filme e depois do filme para a minissérie, já que ambas tratam a violência de forma simbólica e não de forma real, como visto no romance. Ele ainda acrescenta que a melhor maneira de expor essa disputa e apresentar uma compreensão outra do filme de Fernando Meirelles consiste em destacar a drástica e nada inócua mudança de ponto de vista na transposição para as telas do impactante romance de Paulo Lins. Em lugar de um narrador difuso e deliberadamente ambíguo, optou-se pela determinação do foco narrativo, atribuído ao adolescente Busca-pé. No filme, ele parece ter dois problemas principais: perder a virgindade e deixar a favela graças a um possível emprego como fotógrafo. Essa extraordinária simplificação da personagem corresponde a um propósito duplo: tanto torna o horror da história mais palatável à audiência, por acrescentar uma dose de comédia à trama, quanto associar o desejo do espectador de distanciar-se da realidade ao objetivo do rapaz de abandonar a Cidade de Deus.

Além da diferença na maneira em retratar a violência nas favelas e como os moradores lidam com as situações provenientes dela, podemos perceber mais modificações em termos de enredo, caracterização de personagens, condução/foco e tom da narrativa. A sequência de abertura do filme já contrasta com a abertura do livro: enquanto a obra de Paulo Lins se inicia mostrando cenas da vida popular brasileira e o sonho com o futuro, o filme de Meirelles opta por uma cena forte, cheia de ação.

No parágrafo de abertura do livro, Barbantinho e Busca-Pé dividem um baseado à beira do rio. Calados, o primeiro sonha com o futuro imaginando-se um salva-vidas, seguindo o bom exemplo do pai e do irmão. Todo o período é impregnado de lirismo sutil em toda sua graça, contrastando com a dura realidade dos garotos:

Barbantinho imaginava-se em braçadas por detrás da arrebentação. Poderia parar agora, ficar boiando, sentindo a água brincar em seu corpo. Espumas



dissolveram-se no rosto, e o olhar nos trajetos dos pássaros, enquanto se recuperava para voltar. Evitaria as valas para não ser arrastado pela correnteza, nem ficaria por muito tempo naquela água gelada para não arrumar uma cãibra. Sentia-se um salva-vidas. Salvaria quantas vidas fosse necessário naquele dia de praia lotada e, depois do expediente, voltaria para casa correndo, não seria como esses salva-vidas que não fazem exercícios e acabam por deixar o mar levar as pessoas. O certo era malhar sempre, alimentar-se bem, nadar o máximo possível (LINS, 2002, p. 11).

Em contrapartida, a cena de abertura do filme é intensa, cheia de movimento: facas são amoladas em um churrasco, a trilha sonora é de fortes batucadas e o ritmo é frenético. Observam-se galinhas presas que aos poucos vão sendo mortas e depenadas, mas uma delas consegue fugir e corre pela favela. A câmera acompanha a fuga da galinha, seu desespero em correr o mais que pode da degola.

Após essa sequência, a próxima, bastante emblemática, funciona como um ponto de partida para toda a história: através de um giro da câmera para um lado e outro feito a partir do personagem Buscapé, apresenta-se uma gangue de jovens e crianças com armas nas mãos em oposição a um grupo de policiais, imagem semelhante às clássicas cenas de duelo. Há uma metáfora presente nessa cena, pois, temos os “dois lados da moeda”: bandidos versus policiais. A galinha poderia representar uma pessoa que se encontra parada no meio destes dois “poderes” tendo que optar por qual lado gostaria de seguir. Temos, então, o slogan do filme *Se correr o bicho pega, Se ficar o bicho come* (BRITTO, 2008, p. 6) e também a foto de divulgação do longa.

Esse início já mostra a intenção do filme: imprimir reflexão acerca de uma triste realidade longe de se extinguir, se valendo de recursos técnicos para a construção de uma obra dinâmica que dá ritmo e aparência de *thriller* americano. Pensando nisso, pode-se dividir o filme em três partes distintas, mas que relacionam-se entre si. Na primeira parte, percebe-se a aridez da paisagem e o ar de inocência que ainda se notava na recém-construída Cidade de Deus dos anos 60. Essa imagem idílica do local está traduzida nos enquadramentos clássicos, na montagem tradicional, na fotografia em preto e branco e na trilha sonora clássica. A segunda parte retrata os anos 70: figurino adequado, seleção musical, fotografia mais saturada são alguns dos elementos que conduzem o espectador a esse cenário. Por fim, a terceira parte do filme trata dos anos 80 e das mudanças com a chegada do tráfico de drogas: o caos é contado pelo uso da câmera na mão, cores fortes dominam as cenas como forma de reforçar a urgência da tragédia.

Em termos de condução narrativa, o filme apresenta duas tramas principais: 1) a história de Dadinho, um bandido perigoso e “nascido para matar”, mesmo sendo apenas uma criança. Este receberá mais tarde o nome de Zé Pequeno, alcunha fruto de seu rebatizado no candomblé. Envolvido plenamente no tráfico de drogas, Zé Pequeno irá se tornar o dono da favela, a quem todos temem e respeitam; 2) a história de Busca-Pé, colega de infância de Dadinho e criado no mesmo lugar. Entretanto, Busca-Pé prefere não se envolver com a criminalidade, conseguindo emprego como fotógrafo em um jornal. “Este é um aspecto politicamente questionável na obra, pois a violência não é a soma do contexto social e familiar e de circunstâncias do acaso, tendo também uma dimensão interna, metafísica, que faria parte da natureza maligna das pessoas” (BRITTO, 2008, p. 5).

Nesse sentido, percebe-se uma postura Realista/Naturalista em relação à natureza das pessoas, deixando de lado fatores como motivação, necessidade, contexto social-econômico, oportunidades, entre outros. A violência retratada tanto no livro quanto no filme é proveniente das relações humanas conflituosas sejam com familiares, com policiais e com os bandidos.

De todos os tipos de violência apresentados, o que mais impressiona é a violência entre os pares, ou seja, àquela praticada entre membros familiares ou pessoas próximas. Como exemplo, temos: o marido que ao descobrir ter sido traído enterra a esposa viva, o pai que esquarteja o bebê de um mês, arruma os pedaços em uma caixa de sapatos e manda entregá-lo à mãe por duvidar da paternidade, o namorado que estupra e empala a ex-namorada por ter sido abandonado, etc.

Vale ressaltar que a temática central do livro, o desenvolvimento da comunidade junto ao crescimento da violência, parece ter sido a preocupação maior do filme. Ambas as obras mostram os diversos grupos sociais que se formam, o aliciamento de jovens ao mundo do crime, a transição da bandidagem de pequenos assaltos para a chegada do narcotráfico, a compra de armas e o acirramento das disputas entre os bandos, o caráter cruel da guerra que a cada morto cria mais um combatente na figura dos familiares que buscam por vingança, a corrupção policial presente na extorsão, no fornecimento de armas e na apropriação de material roubado (SOARES, 2009, p. 52-53).

Sob essa perspectiva, *Cidade de Deus* trata do



drama localizado de alguns meninos, atropelados pela brutalidade e o despudor venal de policiais protegidos pela truculência da ditadura militar, no contexto do abandono das periferias e favelas por parte do poder público. Depois da época em que predominavam furtos e roubos quase inocentes, impôs-se o tráfico de drogas e armas, e o calvário que conhecemos [...]. Vítima e algoz encontram-se e trocam de posição, continuamente, até que a própria distinção perca sentido, porque é a agência mesma que se dissolve na reprodução inexorável da dinâmica acionada. O único sujeito dessa história é a voracidade autofágica e diluidora (de diferenças) que a desdobra; que a desdobra sempre una, idêntica a si, sem porosidade, contraponto, contradição e dialética: não há salto libertador, mudança de qualidade ou síntese transformadora. O triunfo da polícia será, finalmente, a vitória de mais uma infâmia, que contagiará Busca-pé, o narrador-fotógrafo, réplica cinematográfica do narrador-escritor do livro de Paulo Lins. No filme, o narrador terá de ser o esperto caçador de imagens, Antonioni dos trópicos, cujo sucesso profissional lhe custará o silêncio cúmplice, a omissão das fotos mais reveladoras (SOARES, 2008 – grifo nosso).

Se há manutenção da temática do livro no filme, o mesmo não se percebe em outros aspectos. No que tange ao foco narrativo, o filme centra-se no personagem Busca-Pé, enquanto o livro diluiu a condução para várias vozes, num processo polifônico que traduz a comunidade como um todo.

Percebe-se ainda que muitos núcleos de personagens foram alterados, como os de Acerola, Laranjinha, Jaquinha, Manguinha e Jorge Gato (que depois apareceram na minissérie). No filme, optou-se ainda por algumas trocas: Marreco passa a ser irmão de Busca-Pé, que no livro era Ricardinho, a cobradora de ônibus é trocada no filme por Mané Galinha, que no romance também era cobrador.

Em termos de corte, o filme suprimiu várias histórias de violência doméstica, mantendo apenas duas: a mulher que vira amante do peixeiro e é assassinada pelo marido e a mulher grávida que é morta pelo ex-namorado. Outros cortes podem ser verificados nos inúmeros personagens que desfilam pelo romance e não estão no filme ou estão de forma condensada. A esse respeito, vale dizer que as escolhas dos roteiristas são verdadeiramente coerentes, já que transpor para a tela a trajetória de três décadas do conjunto habitacional, dos anos 1960 até os anos 1980, com centenas de personagens e episódios isolados de fato não se apresenta como tarefa de fácil realização.

Assim, foram selecionados momentos mais representativos e, muitas vezes, fundiram-se duas, três figuras ou situações do livro em uma do filme. Por conta disso, trocou-se inclusive o nome dos personagens, em claro indicativo da transposição de literatura ao cinema: no romance, Tutuca, Inferninho e Martelo; no filme: Alicate, Cabeleira e Marreco, respectivamente, para citar apenas alguns. A fusão (de personagens e episódios) foi um recurso bastante utilizado, dando ao longa-metragem uma coesão que o próprio livro não tem, excessivamente fragmentado em muitos pontos.

Considerações Finais

Em sua essência, livro e filme seguem o mesmo propósito: escancarar ao público o retrato da exclusão social, o dia a dia nas favelas, a violência crescente, a instalação e crescimento do tráfico de drogas nas favelas brasileiras, principalmente no Rio de Janeiro, a criminalidade aliada à perda da inocência, a questão da impunidade e a formação de um verdadeiro esquadrão de poder paralelo. *Cidade de Deus*, livro e filme, não retratam o narcotráfico ou o crime, mas sim a vida dos moradores em meio ao desenvolvimento da violência que pode vir de vários lugares: da polícia, dos criminosos e até mesmo da família. Ambos mostram a marginalidade, os excluídos, os deserdados sociais, que são jogados e crescem em um mundo sem perspectivas, sem esperança. Paulo Lins e Fernando Meirelles mostram que essas crianças se transformaram em um verdadeiro exército que disputa territórios para vender drogas.

De fato, o cerne está nos moradores da favela, suas paixões e dramas, suas relações viscerais com a violência e a criminalidade e a tragédia de sobreviver num meio caótico e brutalizado. Quando lemos e assistimos *Cidade de Deus* somos tomados por uma tensão, por aquilo que Umberto Eco (2003) chamou de *espasmo*. O descontentamento com a existência assemelha-se a um grito angustiado de quem vê o ser humano numa condição insuportável. Na visão trágica do existir, ante o fluir do tempo e seu aspecto destruidor, ante a inconsistência das coisas e a falta de sentido da vida, se situa a irreversibilidade da experiência do tempo, a angústia diante do mistério da vida e o abandono humano.



Referências

- BLUESTONE, G. **Novels into Film**. Berkeley University of California Press, 1973.
- BRITTO, J. **Literatura e Cinema: um olhar sobre Cidade de Deus**. In: Darandina Revista Eletrônica - Programa de Pós-Graduação em Letras/ UFJF - Volume 2, número 1, 2008, p. 1-8.
- CAMPOS, H. **Metalinguagem**. São Paulo: Cultrix, 1976.
- DINIZ, T. F.N. "Is adaptation truly an adaptation?" In: CORSEUIL, A. (ed.). **Ilha do desterro: a Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies**. Universidade Federal de Santa Catarina. Centro de Comunicação e Expressão. Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras. Florianópolis: Editora da UFSC, nº 51. Jul./Dez, 2006, p. 217-233.
- ECO, U. **Sobre a literatura**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- HUTCHEON, L. **A Theory of Adaptation**. New York: Routledge, 2006.
- JAKOBSON, R. **Linguística. Poética**. Cinema. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- LAFFAY, A. **Lógica del cine: creación y espectáculo**. Barcelona: Editorial Labor S.A, 1966.
- LINS, P. **Cidade de Deus**. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- MEIRELLES, F. **Cidade de Deus**. Direção de Fernando Meirelles. Codireção de Kátia Lund. Produção de André Barata Ribeiro e Maurício Andrade Ramos. Coprodução de Walter Salles, Daniel Filho e Globo Filmes. Roteiro de Bráulio Mantovani. Intérpretes: Alexandre Rodrigues, Leandro Firmino da Hora, Seu Jorge, Matheus Nachtergaele, Douglas Silva, Darlan Cunha, Jonathan Haagensen, Alice Braga, Roberta Rodrigues e outros. Produção: Video Filmes e 02 Filmes. Distribuição: Imagem Filmes. 2002. 1 DVD. 130 minutos. Sonoro.
- ROCHA, J. **Dialética da marginalidade (Caracterização da cultura brasileira contemporânea)**. Caderno MAIS! *Folha de S. Paulo*, 29/02/2004, p. 4-9.
- SOARES, F. Adaptação Cinematográfica de *Cidade de Deus*. In: **Revista ALPHA**. Patos de Minas: UNIPAM (10), dez. 2009, p. 49-54.
- SOARES, L. **Cidade de Deus e do Diabo**. In: http://cidadededeus.globo.com/imprensa_032.htm, 08/07/2002, último acesso em 25 de maio de 2015.
- VANOYE, F. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Tradução de Marina Appenzeller. Papirus: Campinas, 2006.



Diálogos entre literatura e cinema: O bebê de Rosemary

Rafaela Arienti Barbieri (UEM)

Orientadora: Solange Ramos de Andrade (UEM)

RESUMO: Tendo enquanto foco de análise a narrativa cinematográfica e a literária, procura-se nesse trabalho apresentar uma reflexão a respeito da adaptação cinematográfica da obra literária *O bebê de Rosemary*, publicado por Ira Levin em 1967. Sua adaptação para o cinema foi dirigida por Roman Polanski e lançada pela Paramount em 1968. Parte-se aqui tanto do âmbito historiográfico quanto da História das Religiões para a problematização dessas duas fontes distintas, que possuem formas diferentes de representar a realidade histórica na qual estão inseridas, e cujas linguagens necessitam de um cuidado metodológico que dê conta de suas especificidades. Dessa forma, utiliza-se as reflexões de Antonio Celso Ferreira (2009), Marcos Napolitano (2006), Roger Chartier (2002) e Robert Stam (2006) para pensar as questões vinculadas à adaptação literária, bem como parte-se de Michel de Certeau (1998) para a compreensão dos leitores, focando em Roman Polanski, enquanto indivíduos que não apenas consomem passivamente um produto, nesse caso o livro, mas também fabricam ideias a partir dele.

Palavras-chave: cinema, literatura, adaptação.

Tanto o cinema quanto a literatura podem ser pensados enquanto meios, partindo de Hans Belting (2014), pelos quais determinadas imagens tornam-se visíveis, sendo que tanto o meio quanto a própria imagem estão intimamente relacionados ao corpo, o qual produz a imagem, presentifica-se no filme, bem como àquele que lê a imagem e, por muito, “pensa” por meio de imagens a partir de um livro, por exemplo. “A imagem vai buscar seu significado ao olhar, tal como o texto vive da leitura” (BELTING, 2014, p. 13), lembrando que o olhar implica o corpo vivo como um todo.

Compreendendo as diferenças entre a linguagem cinematográfica e a literária, este artigo traz enquanto documentos, enquanto dois meios, o livro e o filme *O bebê de Rosemary*, sendo que o primeiro foi lançado por Ira Levin em 1967, e o segundo dirigido por Roman Polanski em 1968. Cabe problematizar algumas questões sobre adaptação, bem como apresentar de que forma esse processo constrói-se especificamente nas fontes em questão, focando em determinados momentos da primeira parte do livro e lembrando que são diversas as leituras resultantes dessas produções.

O filme foi lançado pela Paramount filmes, com a direção de Roman Polanski e produção de William Castle, em 1968. O enredo é baseado na produção literária de Ira Levin, publicada em 1967, e conta como o casal Woodhouse, Rosemary (Mia Farrow) e Guy (John Cassavetes) muda-se para o Edifício Bramford e tem contato com uma seita cujo objetivo passa a ser fazer de Rosemary aquela que seria a mãe do filho de Satã.

Primeiramente, vale pensar alguns preconceitos alimentados em relação as adaptações, os quais são fortemente vinculados com a ideia que os encaixa enquanto “inferiores” ou meras “cópias” das produções literárias. Esses preconceitos são analisados por Robert Stam (2006), bem como algumas teorias que auxiliaram a retirar do “trono” as produções literárias, quebrando com as hierarquizações verticais dessas produções artísticas.

Stam apresenta as lamentações sobre o que supostamente teria sido perdido nas adaptações, ignorando-se os “ganhos” das mesmas. Questionando as noções sobre adaptação, é interessante quando o autor apresenta as teorias da Intertextualidade tanto de Kristeva quanto de Genette, ambos da área da literatura, uma vez que suas ideias enfatizam a permutação de textualidades, ao invés da fidelidade de um texto posterior a um modelo anterior. (STAM, 2006, p. 21)

Dando continuidade à crítica a noção de originalidade, Stam cita as ideias de Derridá, que ajudariam a dismantelar as hierarquias entre o “original” e a “cópia”, uma vez que o “prestígio aural do original não vai contra a cópia, mas é criado pelas cópias,



sem as quais a própria ideia de originalidade perde o sentido" (STAM, 2006, p. 22), e ainda, "o original" sempre se revela parcialmente "copiado" de algo anterior" (STAM, 2006, p. 22) sendo possível acrescentar que esse "algo anterior" pudesse até mesmo ser a própria realidade contextual no qual o documento foi escrito.

Da mesma forma que Stam trabalha com autores que ajudam na desconstrução da ideia que classifica as adaptações cinematográficas enquanto meras "cópias", Thais Maria Gonçalves da Silva (2012) cita as análises de Randal Johnson publicadas em livro em 1982, as quais caminham nesse mesmo sentido. Johnson, de acordo com Silva:

Defende que um filme adaptado de uma obra literária tem de ser julgado como uma obra original, como criação artística. Isso ocorre porque, apesar da informação semântica poder ser codificada e transmitida de diversas formas, sem ter seu sentido modificado, a informação estética não pode ser codificada de outro modo, a não ser pelo modo que foi transmitida originalmente pelo artista, ou seja, a informação estética é teoricamente intraduzível. (SILVA, 2012, p. 188)

Por meio das análises de Silva sobre a obra de Johnson, ainda é possível notar a complexidade em relação a passagem da narrativa de um sistema para o outro, a qual também pode estar condicionada por interesses comerciais. É interessante notar quando Silva coloca a diferença básica entre o romance e o filme, onde o primeiro usa a comunicação verbal e o outro a visual, porém enfatiza que a realidade física do filme não é mais real do que a realidade apresentada no romance, sendo que ela é apenas um jogo de luz e sombra que dá efeito, a ilusão de realidade, que foi arrumada de acordo com as intenções do cineasta. (SILVA, 2006, p.189)

Silva também cita Eisenstein, que considera, em função da apresentação dos conflitos de uma personagem literária por exemplo, toda a complexidade da linguagem cinematográfica, que não deve limitar-se apenas aos closes e atuação dos atores, mas também deve englobar na produção a própria sonoridade e outros elementos visuais.

Se uma das mais fortes críticas às adaptações é em relação as diferenças da linguagem literária e cinematográfica, juntamente com a divergência de localização temporal, contextual e até mesmo diferenças sobre a "visão de mundo" de seus criadores¹, no caso de *O bebê de Rosemary* deve-se destacar que os autores encontram-se envolvidos pelo mesmo contexto dos Estados Unidos na década de 1960, e ainda assim constroem seus personagens e cenários de formas diferentes, por exemplo, porém o eixo central da narrativa não sofre grandes modificações.

Essas noções de originalidade e do processo que caminha em direção as adaptações pode também ser analisado a partir das noções de Michel de Certeau (1998). Se, como Stam coloca, o original na perspectiva de Derridá está baseado em algo anterior, é possível dizer que o contato do indivíduo com os materiais de sua época, meio de comunicação, não é feito de maneira passiva, ou seja, há um processo de produção. Certeau desenvolve suas reflexões acerca da importância de considerar o que chama de *usuários* não somente enquanto consumidores dos *produtos* disponibilizados em seu contexto histórico, mas também como *fabricantes*.²

O autor refere-se principalmente ao meio onde circulam representações da realidade, apesar de usar como exemplo do contato entre indígenas e colonizadores, que é o "da televisão ao jornal, da publicidade a todas as epifanias mercadológicas" (CERTEAU, 1998, p. 48), onde a comunicação é uma "viagem do olhar, [...] uma "epopeia do olho e da pulsão de ler" (CERTEAU, 1998, p. 48).

A análise das imagens difundidas pela televisão (representações) e dos tempos passados diante do aparelho (comportamento), deve ser completada pelo estudo daquilo que o consumidor cultural "fabrica" durante essas horas e com essas imagens". (CERTEAU, 1998, p. 39)

Portanto, o consumidor não é passivo diante de todos esses produtos com o qual estabelece contato, ele acaba por agir em sociedade por meio do que o autor denominou por "operações" ou ainda "maneiras de fazer" que "constituem as mil práticas pelas quais usuários se reapropriam do espaço organizado pelas técnicas da produção sócio-cultural". (CERTEAU, 1998, p. 41)

¹ SILVA, 2012, p. 186.

² CERTEAU, 1998, p. 39.



Dessa forma, tendo em mente a existência de uma distância entre os produtos e o uso que se faz deles³ e,

[...] analisadas as imagens distribuídas pela TV e os tempos que se passa assistindo aos programas televisivos, resta ainda perguntar o que é que o consumidor fabrica com essas imagens e durante essas horas". (CERTEAU, 1998, p. 93)

Certeau ajuda-nos a problematizar o próprio diretor Roman Polanski enquanto um indivíduo influenciado por uma determinada mídia e contexto histórico, social, cultural e religioso, porém, que não é passivo em relação à esses elementos. A elaboração e lançamento de seu filme, que possuem suas especificidades e mudanças em relação ao livro, e provam a posição de *fabricante* de Polanski em relação ao contexto que o cerca.

Dessa forma, critica as noções onde

o telespectador não escreve coisa alguma na tela da TV [...] ele é afastado do produto, excluído da manifestação. Perde seus direitos de autor, para se tornar, ao que parece, um puro receptor, o espelho de um ator multiforme e narcísico" (CERTEAU, 1998, p. 94)

Certeau mostra exatamente que tal pensamento não concretiza-se na realidade, e esse telespectador produz cultura que, da mesma forma que a adaptação, não deve ser vista pela perspectiva de degradação do conteúdo original proposto pelo objeto em questão. Cabe aqui apontar que a adaptação de Polanski foi elogiada, dentre outros motivos, justamente por sua "fidelidade" em relação a narrativa do livro, o que não repetiu-se, por exemplo, com a minissérie dirigida em 2014 por Agnieszka Holland, cujas críticas apontam que não cumpriu com as expectativas que traziam Zoe Saldana no papel de Rosemary Woodhouse⁴.

Explorar e ter conhecimento da complexidade das discussões sobre adaptações cinematográficas é necessário para tecer uma análise que estabeleça como parâmetro o livro e o filme *O bebê de Rosemary*, afinal, são duas linguagens diferentes, porém para o mesmo público da década de 1960 nos Estados Unidos. Se a estrutura e narrativa do livro forem comparadas a estrutura e diálogos do filme, poderão ser observadas inúmeras diferenças e semelhanças, tanto na caracterização dos personagens quanto na descrição dos ambientes e até mesmo na forma com que os documentos dão indícios do contexto histórico no qual estão ambientados.

Antônio Ferreira (2009) também realiza alguns apontamentos acerca da fonte literária, a maneira com que o historiador deve lidar a com tal, abordando a problemática das adaptações. Em um primeiro momento, cabe colocar que a própria dificuldade na definição de literatura, que seria um "produto dos processos históricos ocorridos no Ocidente a partir da sua matriz europeia" (FERREIRA, 2009, p. 65).

Sobre o fato de alguns autores encararem a literatura enquanto uma ficção, Ferreira atenta para o fato de que, de qualquer maneira

Toda ficção está sempre enraizada na sociedade, pois é em determinadas condições de espaço, tempo, cultura e relações sociais que o escritor cria seus mundos de sonhos, utopias ou desejos, explorando ou inventando formas de linguagem. (FERREIRA, 2009, p. 67)

O autor procura deixar clara a dificuldade da definição de Literatura, mas atentando para que isso não seja uma justificativa para diluir sua significação, uma vez que tanto a literatura quanto as artes constituem formas de expressão próprias, criadas por personagens de características sociais e culturais variadas. Portanto, a dificuldade de identificar essas formas de arte "dentre os best-sellers e na infinidade de quinquilharias culturais expostas nas vitrines e nas telas" não quer dizer que inexistam ou não possam ser nomeadas.⁵

A respeito da definição do que seriam os clássicos, avaliados, por muito, pela sua capacidade de transpor para a ficção, a complexidade de uma sociedade em um determinado momento histórico⁶. Citando Marcia Abreu, o autor coloca que não há obras clássicas por si mesmas, nem obras boas ou ruins, mas existem escolhas e o poder daqueles que a fazem.⁷

³ CERTEAU, 1998, p. 95.

⁴Disponível: <http://sessadomedo.blogspot.com.br/2014/06/critica-o-bebe-de-rosemary-2014.html> Acesso: 15/01/2017

⁵ FERREIRA, 2009, p. 68

⁶ FERREIRA, 2009, p. 68

⁷ FERREIRA, 2009, p. 70



Levando essa discussão para o campo historiográfico, o importante é compreender que não cabe em uma pesquisa histórica a atribuição de valores estéticos. Portanto,

É facultado ao historiador, isso sim, procurar compreender como tais avaliações são constituídas no interior das sociedades, de que maneira se formam e disseminam os gostos, como repercutem no coletivo e permanecem ou não, historicamente. (FERREIRA, 2009, p. 71)

O autor ainda discute a diversidade de formas literárias as quais denominam-se gêneros, que vão desde a Tragédia e a Comédia, identificadas por Platão, tendo Aristóteles acrescentado a Epopéia. Em fins da Época moderna, o romance ganha espaço assim como a ideia de que os gêneros mesclam-se com outras linguagens da vida social.

Tendo isso estabelecido, o autor defende que

[...] os gêneros literários estão intimamente relacionados às condições sociais e históricas que determinam a formação do público leitor, com seus gostos e sensibilidades e que, por outro lado, eles também se alteram de acordo com a mudança do suporte material dos textos [...]. (FERREIRA, 2009, p. 73)

Mas ainda que seja necessário levar em conta essas classificações presentes na literatura, o historiador, ao analisar uma fonte literária, não deve deixar-se levar por tais rótulos, atendo-se de forma mais engajada ao público que é destinada e que papel cumpre em determinada condição social e cultural de uma época.⁸

A discussão que permeia a narrativa histórica e a narrativa literária é complicada na medida em que o chamado romance contemporâneo está "entranhado" na história e de história⁹, uma vez que possui o tempo como elemento fundamental de sua narrativa. Dentro dessa problemática, o historiador deve considerar que

tais representações constituem sempre um universo ficcional, por mais verossímil que seja. O papel do historiador é confrontá-las com outras fontes, ou seja, outros registros que permitam a contextualização da obra para assim se aproximar dos múltiplos significados da realidade histórica. (FERREIRA, 2009, p. 77)

Tendo em mente essas considerações a respeito da fonte literária, cabe pensa-la, nesse caso, com base na adaptação das fontes já aqui apresentadas. O livro é dividido em duas partes, sendo que a primeira finaliza logo após a consumação do ato sexual de Satã com Rosemary, o qual não é nomeado em tal parte do livro. Até ali, é possível notar que a narrativa do filme e a do livro são muito semelhantes, inclusive nas falas e movimentos dos personagens, idênticos em alguns momentos. Porém, alguns personagens que aparecem no livro sequer são mencionados no filme, assim como algumas partes são retiradas da narrativa.

A própria maneira com que o casal toma conhecimento do apartamento vago no Edifício Bramford fica mais clara com o livro, lembrando que o filme inicia-se com o casal indo conhecer seu futuro lar no Bramford não esclarecendo muito bem o que teria ocorrido antes. O homem que os leva para conhecer o apartamento chama-se no livro de Sr. Micklas, "um homenzinho ágil e elegante" (LEVIN, 1976, p. 11). Apesar do nome do personagem nunca ser dito no filme, as demais descrições do mesmo, bem como o diálogo que tem com os Woodhouse ao mostrar o apartamento, são muito semelhantes às do filme.

É necessário aqui enfatizar que a linguagem presente no documento literário e no cinematográfico são essencialmente diferentes. No livro, em muitos momentos, o autor pode colocar pensamentos individuais de um personagem. No filme, esses pensamentos, bem como outros sentimentos, sofrem adaptações em relação a maneira com que são expressos, tornando-se falas, expressões faciais, movimentos específicos, por exemplo.

Além disso, se no livro o ambiente e a caracterização dos personagens passam pela imaginação do leitor, que os representa em imagens mentais, no filme, a relação entre a produção e o telespectador é diferente, sendo que tal filtra parte dos elementos visuais e musicais com os quais tem contato, sendo que, por muito, o que salta aos olhos pode variar de acordo com o indivíduo, apesar do diretor escolher evidenciar determinadas passagens, falas ou objetos.

A descrição dos cenários no livro é extremamente rica, colocando o material dos móveis, portas e chão, especificando odores do ambiente e a própria sensação específica

⁸ FERREIRA, 2009, p. 74.

⁹ FERREIRA, 2009, p. 75.



dos personagens ao estar neles. A maneira com que essa descrição é adaptada no filme, nesse caso, parece querer seguir o mais paralelamente possível com o livro, apesar de existirem algumas sensíveis modificações.

É interessante notar que apesar da proximidade entre as fontes e o próprio período no qual foram lançadas, sendo que o livro é de 1967 e o filme de 1968, ainda são possíveis notar leituras e maneiras diferentes de representar o contexto histórico no qual a narrativa é ambientada, nos Estados Unidos de 1965 e 1966. Tais diferenças podem ser consideradas, no filme, exatamente enquanto um início que torna Polanski um fabricante a partir da leitura de um *produto*, que seria o livro *O bebê de Rosemary*.

No filme, até o momento que Rosemary tem a relação sexual com satã, pode-se notar alguns indícios sobre o contexto histórico de 1965 e 1966. Logo nas primeiras cenas pode-se observar os carros estacionados na frente do Edifício Bramford, bem como as características das roupas e calçados dos personagens, podem ser alguns desses indícios. Em uma cena onde Rosemary está decorando seu novo apartamento, ela escuta na TV, pequena e cuja imagem é em tons de azul, sobre o prêmio de 250 cilindradas em Daytona, liderado pela Yamaha. Tratava-se nesse caso de um comercial onde Guy estava participando. Tal prêmio é o *Grand Prix* dos EUA de 1965, realmente liderado pela Yamaha.¹⁰

Em um outro momento do filme, na casa de Hutch, quando Rosemary está conversando sobre o sucesso da carreira de Guy como ator, a personagem cita Laurence Olivier, enquanto vaidoso e egocêntrico. Laurence Olivier teria em 1965, estrelado o filme *Othello*, dirigido por Stuart Burge, uma tragédia que envolve assassinato e ciúmes dentro de um trio amoroso.

Já na cena que antecede o encontro de Rosemary com Satã, Guy assiste a TV que noticia o Papa no estádio Yankee de Nova York. Em 1965, o Papa realmente esteve no estádio Yankee, no dia 4 de Outubro, e é possível ter acesso a sua homília daquele dia no site do Vaticano.¹¹ Rosemary, no momento em que vai fazer seu exame de gravidez com Dr. Hill, fala que foi ver os "The fantasticks", e realmente, essa banda apresentou-se em 1965 em Nova York.¹²

Essas referências encontradas no filme também podem ser encontradas na primeira parte do livro, exceto a parte em que Rosemary escuta na TV sobre o prêmio de Daytona. Cabe colocar que essas referências podem ser encontradas em momentos diferentes na narrativa do livro, e não exatamente da mesma forma que aparecem no filme. Sobre a ida do Papa a Nova York, pode-se destacar que tal indício contextual é apresentado quase no início do livro, e repetidas vezes depois, o que não acontece no filme.

No livro, a primeira menção à visita do Papa é no momento em que Rosemary conhece Terry Gionoffrio, quando as duas personagens estão na lavanderia. Terry conta que tem um irmão na marinha, e as duas continuam conversando "sobre o passado sinistro do Bramford que Terry desconhecia por completo, e sobre a visita que o Papa faria a Nova York em breve" (LEVIN, 1967, p. 35). É interessante que o livro coloca que "Terry era católica, como Rosemary, mas ainda que tivesse abandonado a religião, estava para conseguir um lugar na grande missa campal que seria celebrada no Yankee Stadium" (LEVIN, 1967, p. 35), o que não é colocado no filme.

Nesse sentido, a própria caracterização dos personagens pode encontrar semelhanças e divergências tendo as duas fontes em mente. A religiosidade de Rosemary só é citada no filme no momento em que estão jantando com seus vizinhos Roman e Minnie, e ela apenas diz que teve educação católica, e agora não sabe mais definir-se. Já no livro, conta-se um pouco sobre a história familiar de Rose em um momento que não é mencionado no filme, que é anterior a entrada do casal no edifício Bramford.

O livro especifica melhor que Rosemary vem de uma família grande e muito religiosa, sendo que a personagem estaria em Nova York sob a total desaprovação de seus parentes. Coloca-se um sentimento de culpa que seria carregado pela personagem, o que não é demonstrado em momento algum do filme. Sobre a educação católica, o livro menciona que Rosemary teria estudado na Universidade Católica, porém mais tarde, sobre a influência de seu amigo Hutch, ela teria se matriculado no curso de filosofia da Universidade de Nova York, a fim de completar sua educação.

A representação dos personagens Minnie e Roman sofrem algumas modificações do livro para o filme, mantendo obviamente diversas semelhanças. Minnie é descrita no livro como um pouco mais jovem que seu esposo, porém, no filme parecem ter idades muito próximas. Além disso, no primeiro momento em que aparecem, tanto no filme quanto no livro, que é na descoberta da morte de Terry, a descrição da indumentária não condiz com

¹⁰ Disponível: <http://www.motogp.com/pt/Results+Statistics/1965/USA/250cc> Acesso: 15/01/2017.

¹¹ Disponível: http://www.vatican.va/holy_father/paul_vi/homilies/1965/documents/hf_p-vi_hom_19651004-yankee-stadium_en.html Acesso: 15/01/2017.

¹² Disponível: <http://www.musicals101.com/1960bway.htm> Acesso: 15/01/2017.



o que aparece no filme. Ainda assim, o livro coloca que Minnie está amparada pelo braço de seu marido, sendo que os dois se aproximariam da multidão com uma expressão alegre e curiosa, que desvanece conforme o policial aproxima-se, o que é visível no filme.

Sobre a indumentária o Levin coloca que

A sra. Castevet, toda vestida de azul com complementos brancos, amparava o marido pelo braço como se fosse uma enfermeira. Trazia pendurado no pescoço, por uma correntinha, óculos de aros cor-de-rosa. O sr. Castevet era uma orgia de cores: paletó de lonita com listras coloridas em vários tons, calça vermelha, gravata rosa e um chapéu cinza com uma fita rosa. Devia beirar os setenta e cinco anos; ela parecia um pouco mais moça. Aproximaram-se com uma expressão entre alegre e curiosa. Quando o guarda se dirigiu a eles o sorriso diminuiu e finalmente desapareceu (LEVIN, 1967, p. 42)



Imagem 01: Minnie e Roman Castevet em *O bebê de Rosemary* (1968). Disponível em <https://thevertoviandog.files.wordpress.com/2015/02/rosemary61.jpg>. Acesso em: 15/01/2017

Da mesma forma que Roman e Minnie são representados fisicamente de uma maneira diferente da colocada por Levin, a personagem Terry Gionoffrio também é alvo de modificações, no filme, ela é colocada como parecida com a atriz Victoria Vetri, sendo que no livro, a comparação da personagem é feita com a artista Anna Maria Alberghetti. Pode-se destacar que a atriz Victoria Vetri foi quem interpretou Terry no filme, extremamente conhecida pela participação em programas de TV como *Bonanza* e *Big Valley*¹³, e nos filmes *Chuka* (1967) e *Kings of the Sun* (1963)¹⁴. A atriz é tão conhecida na época, que Polanski ironiza a cena onde Rosemary confundiria Terry com Vetri, o que justificaria a mudança representacional aqui colocada.

Já Anna Maria Alberghetti também é uma atriz que atuou em *Cinderfella* (1960) e *Last Command* (1955), por exemplo. Dessa forma, a personagem Terry Gionoffrio seria compreendida pelos leitores de 1967 como algo semelhante à figura abaixo:

¹³ Disponível: http://cidadaoquem.blogspot.com.br/2012_07_01_archive.html Acesso: 15/01/2017.

¹⁴ Disponível: <http://filmow.com/victoria-vetri-a45482/> Acesso: 15/01/2017.



Imagem 02. Anna Maria Alberghetti. Disponível em:
http://www.imdb.com/name/nm0016402/?ref_=nmmd_md_nm. Acesso em: 15/01/2017

Enquanto no filme, Terry aparece interpretada por Victoria Vetri.



Imagem 03. Victoria Vetri na cena de *O bebê de Rosemary*. Disponível em:
http://cidadaoquem.blogspot.com.br/2012_07_01_archive.html. Acesso em: 15/01/2017

Dessa forma, é necessário enfatizar que essas mudanças são importantes de serem elencadas na medida em que o leitor de *O bebê de Rosemary* de 1967 irá imaginar a personagem Terry de uma determinada forma, mas com base na imagem de Anna Maria Alberghetti, enquanto o filme traz a caracterização da personagem sob outras formas, baseando-se, nesse caso, em Victoria Vetri. O mesmo acontece com a personagem Rosemary, que no filme é interpretada por Mia Farrow, porém é comparada no livro com a atriz Piper Laurie.¹⁵

Piper Laurie é conhecida pela atuação no seriado *Twin Peaks* e no filme *Carrie* (1976). Laurie é filha de judeus, sendo que vai a Hollywood em 1961 para atuar junto a Paul Newman no filme *The Hustler* (1961) pelo qual foi indicada ao Oscar como melhor atriz. Já em 1965, ela estrelou na Broadway na peça *The Glass Menagerie*.¹⁶ Dessa forma, a personagem Rosemary do livro teria sua aparência mais próxima com a de Laurie:

¹⁵ LEVIN, 1967, p. 33.

¹⁶ Disponível: <http://filmow.com/piper-laurie-a44771/> Acesso: 15/01/2017.



Imagem 04. Piper Laurie. Disponível em: <http://www.filmbug.com/db/70321/photos?page=4>. Acesso em: 15/01/2017

Diferentemente do filme, onde a personagem Rosemary é interpretada por Mia Farrow



Imagem 05: Mia Farrow. Imagem disponível em: <http://www.cinemagia.ro/actori/mia-farrow-2825/>. Acesso em 15/01/2017

Essas diferenças entre as representações dos personagens no livro e no filme são indícios das diferentes perspectivas e leituras que Polanski e Levin fazem a respeito do contexto histórico com o qual tiveram contato. Além desses elementos anteriormente citados, outros elementos contextuais podem ser visualizados na narrativa do livro, que muitas vezes não são mencionados no filme.

Um deles é o momento em que Rosemary coloca o Bramford enquanto um apartamento mais barato do que o outro já alugado pelo casal, o que estaria relacionado à uma característica da personagem, “como se fosse uma pessoa inteiramente voltada para os aspectos práticos da vida” (LEVIN, 1967, p. 17). Cabe ainda enfatizar que vários indícios sobre a crítica à modernidade e abarrotamento da cidade por prédios pequenos padronizados, como quando Rose explica para Hutch que “não se encontra outra coisa além



de prédios modernos, com salas quadradas absolutamente iguais umas às outras, e até com circuitos fechados de televisão" (LEVIN, 1967, p. 25)

O filme *Bebê de Rosemary* é o segundo na chamada Trilogia dos Apartamentos, de Roman Polanski, que também conta com os filmes *Repulsa ao sexo* (1965) e *O inquilino* (1976)¹⁷. Tais filmes são marcados fundamentalmente pelo enredo com poucos personagens e pelo terror e isolamento dentro de grandes centros urbanos, onde a trama desenvolve-se por meio de personagens que sentem-se enclausurados, confinados, dentro de suas próprias residências.

Lembrando que a Guerra do Vietnã estava ocorrendo desde 1955, e que inclusive uma operação denominada *Rolling Thunder* ocorria desde 1965, no governo do presidente norte-americano Lyndon Johnson, outro indício interessante sobre o contexto seria a própria desculpa que Guy teria que inventar para quebrar o contrato com o outro apartamento que haviam alugado antes do Bramford. Segundo a fala de Guy no livro:

Direi que fui convidado, substituindo um colega que sofreu um sério acidente, para fazer uma série de espetáculos no Vietnã. Se não puder aceitar, o programa irá se atrasar pelo menos em duas semanas, até que encontrem outro que conheça o papel. É evidente que não se pode fazer isso com os pobres rapazes que estão longe do lar para defender a democracia contra os comunistas, etc. e tal. (LEVIN, 1967, p. 17-18)

Já em outra parte do livro, Minnie e sua amiga Laura-Louise vão visitar Rosemary em seu apartamento. Na descrição de Laura-Louise, Levin coloca que a personagem estaria usando um botão de propaganda eleitoral que dizia "Buckley para Prefeito". O botão pode ser visto na mesma cena do filme, porém não é possível discernir o que está escrito no mesmo. Ainda assim Buckley concorreu à presidência de Nova York pelo partido conservador em 1965.



Imagem 06: Laura-Louise e Minnie em *O bebê de Rosemary*. Disponível: <http://pyxurz.blogspot.com.br/2011/10/rosemarys-baby-page-2-of-7.html> Acesso: 15/01/2017

É possível ainda lembrar do momento que Minnie, logo depois de conhecer o casal Woodhouse, faz uma visita ao apartamento. Nesse momento o livro coloca que "o olho mágico revelou o rosto solene e circunspecto da sra. Castevet, com um lenço azul e branco enrolado na cabeça para esconder os bobs" (LEVIN, 1967, p. 48). A cena no filme correspondente a essa passagem do livro apresenta Minnie de uma forma muito fiel, como nota-se na imagem abaixo.

¹⁷ SILVA; ROMÃO, 2001, p. 204.



Imagem 07. Minnie Castevet. Disponível: <https://www.pinterest.com/pin/415668240578663241/>. Acesso: 15/01/2017

Essas são apenas algumas comparações que podem ser efetuadas tendo o livro e o filme *O bebê de Rosemary* enquanto base, sendo que se analisados minuciosamente inúmeras outras diferenças e semelhanças serão identificadas. Deve-se destacar que esse tipo de análise não deve estabelecer uma hierarquia entre as fontes, mas sim mostrar a diversidade de interpretações dos indivíduos a respeito de um mesmo contexto, mantendo uma narrativa base que não deixa de estar vinculada ao mesmo.

Referências

BELTING, Hans. **Antropologia da imagem**. Lisboa: Publisher, KKYM + EAUM, 2014.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis: Vozes, 1998.

Chuka. (Revólver de um desconhecido). Direção de Gordon Douglas. Roteiro de Richard Jessup. USA. Produzido por Jack Jason & Rod Taylor. 1967, 1 disco (105 min).

Cinderfella (Cinderelo sem sapato). Direção de Frank Tashin. Roteiro de Frank Tashin. USA. Produzido por Jerry Lewis. Dist. World Movies. 1960, VHS - COR, (85 min).

FERREIRA, Antonio Celso. **A fonte fecunda**. In: PINSKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tania Regina de (organizadoras). *O historiador e suas fontes*. São Paulo: Contexto, 2009.

Kings of the Sun (Os reis do sol). Direção de J. Lee Thompson. Roteiro de Elliot Arnold e James R. Webb. USA Produzido por Lewis J. Rachmil. Dist. United Artists. 1963 (108 min).

Last Command (O último comando). Direção de Frank Lloyd. Roteiro de Sy Bartlett. USA. Produzido por Frank Lloyd/ Republic Pictures. Dist. Republic Pictures. 1955, (110 min).

Le locataire. (O inquilino). Direção de Roman Polanski. Roteiro de Roman Polanski e Gérard Brach. Produzido por Andrew Braunsberg, [Marianna Films](#) e [Marianne Productions S.A.](#). 1976, 1 disco (125 min.) DVD.

LEVIN, Ira. *O bebê de Rosemary*. São Paulo: Nova Cultural, 1967.

Repulsion (Repulsa ao sexo). Direção de Roman Polanski. Roteiro de Roman Polanski e Gérard Brach. Produzido por Gene Gutowski, Robert Sterne e Sam Waynberg, Compton Films e Tekli British Productions Dist. Pandora Filmes. 1965, 1 disco (104 min) DVD.



Rosemary's baby (O Bebê de Rosemary). Direção de Roman Polanski. Roteiro de Roman Polanski. USA. Produzido por William Castle e Paramount Pictures. Dist. Paramount Pictures. 1968, 1 disco (2h 22 min.) DVD.

SILVA, Thais Maria Gonçalves. **Reflexões sobre adaptação cinematográfica de uma obra literária**. Florianópolis, 2012.

STAM, Robert. **Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade**. Florianópolis, 2006.

DO PO AO PÓS O POEMA SE CONSTRÓI, SE DESTINÓI, NO TIPO SE APRESENTA, NA BOCA LOUCA SE ORIENTA.



O livro-jogo e sua promoção de intertextualidades

Pedro Panhoca da Silva (UNESP/Assis)

Orientador: João Luís Cardoso Tápias Ceccantini (UNESP/Assis)

RESUMO: Dispõe-se a analisar as intertextualidades promovidas através de leituras não-lineares específicas, promovidas com os livros-jogos em língua portuguesa, versões consideradas simplificações de jogos de RPG, consideradas importantes ferramentas promotoras de tais hábitos em seu público-alvo, aliados à literatura e/ou suas (boas) adaptações, apresentadas tanto em livros como endereços eletrônicos. Tais obras podem facilitar a assimilação de conteúdos e interesses em temas que variam e refletem as condições concretas do aluno, enquanto os conteúdos revelam a profundidade de penetração desse em situações adultas. Sabe-se, então, que a base do jogo é social e nasce das condições de vida entre o jovem e sua sociedade, além de poder mostrar ao iniciante – jovem – leitor como pode ser prático o seu aprendizado e suas contribuições para a sua formação como ser pensante e detentor de hábitos tão raros atualmente. O aluno busca o aprendizado, mas não aquele – dos métodos tradicionais –, pois já não lhe parecem mais eficazes. Com isso, faz-se necessário criar atrativos para que o ensino-aprendizagem funcione, e um deles pode ser o dessa narrativa lúdica, algo “inédito” ao público jovem e, ao mesmo tempo, chamativo pelos seus temas envoltos tanto na Literatura Fantástica quanto na resolução de situações-problemas práticos cujos pré-requisitos são a inteligência e a sabedoria. O mediador, por sua vez, não precisa necessariamente criar material exclusivo para suas aulas, nem precisa deter talentos ímpares a fim de atrair a atenção e o interesse dos jovens: basta e sua imaginação. Ao conhecer a contribuição de seus benefícios e consequências positivas, conhece-se sua real proposta, que muitas vezes é severamente prejudgada por aqueles que a censuram.

Palavras-chave: Livros-jogos, Intertextualidade, Aprendizagem.

No mundo atual, sabe-se que inovação é sinônimo de tecnologia. Aparelhos eletroeletrônicos cada vez mais sofisticados disputam a atenção dos jovens, os quais se veem afastados gradativamente de metodologias tradicionais de ensino. O jovem quer aprender, mas não do formato secular que o mundo ainda sustenta. Superficiais mudanças têm ocorrido em sala de aula, o que talvez prove que aquisição e aderência tecnológica não garantem resultados melhores. É preciso uma adequação social geral às mudanças cada vez mais presentes. E por que não apostar em velhas fórmulas adaptadas à contemporaneidade? Não se trata de se investir pesadamente e esgotar recursos financeiros, mas sim utilizar a criatividade e a imaginação para moldar ferramentas de ensino para os dias e situações de hoje.

A Era da Informação, de acordo com Simões,

[...] de maneira geral, constitui o novo momento histórico em que a base de todas as relações se estabelece através da informação e da sua capacidade de processamento e de geração de conhecimentos. A este fenômeno, Castells (1999) denomina “sociedade em rede”, que tem como lastro revolucionário a apropriação da Internet com seus usos e aspectos incorporados pelo sistema capitalista.

A sociedade em rede também é analisada por Lévy (1999) sob o codinome de “cibercultura”, sendo, pois, este novo espaço de interações propiciado pela realidade virtual (criada a partir de uma cultura informática). Ao explicar o virtual, a cultura cibernética, em que as pessoas experienciam uma nova relação espaço-tempo, Levy (1998) utiliza a mesma analogia da “rede” para indicar a formação de uma “inteligência coletiva”. (SIMÕES, 2009, p.1)



Uma possível alternativa seria a utilização dos livros-jogos¹ em sala de aula, abrangendo sua análise, aplicação e adaptação para diferentes mídias.

Esse tipo de narrativa não linear é considerada leitura interativa (quando o leitor se depara com uma leitura e avança e retrocede nas páginas do livro, diferente da sequencial numérica) ou RPG simplificado (alguns livros-jogos possuem um sistema de regras próprio a ser seguido como parte fundamental para o andamento da leitura lúdica). Seus temas enriquecem o repertório cognitivo dos seus consumidores, pois permeiam entre ficção científica, fantasia, contos maravilhosos, horror, aventura, e proporcionam ao jovem leitor possíveis primeiros contatos com literaturas mais eruditas (mesmo que adaptações) e fundamentais para seu crescimento cognitivo.

Porém se engana quem acha que tal instrumento é apenas diversão vazia de sentido. Deve-se saber utilizar tal ferramenta em sala de aula. Segundo Fortuna, "a contribuição do jogo para a educação vai muito além do ensino de conteúdos de forma lúdica, sem que os alunos sequer percebam que estão aprendendo." (FORTUNA, 2013, p. 81).

Introduzir o livro-jogo em sala pode ser muito proveitoso, especialmente para aqueles alunos que nem da forma lúdica aceitam o aprendizado. Ainda segundo a autora,

[...] há, na pretensão de aprender - e ensinar - "sem se dar conta", um problema de ordem ética: além de não resolver a falta de sentido de determinados conteúdos de aprendizagem e modos de ensinar, ela baseia-se no pressuposto da legitimidade do engano e da manipulação, em nome do ensino-aprendizagem exitoso. É o que tenho denominado "jogo-isca", que captura o jogador incauto por meio do disfarce do ensino e da aprendizagem. Em outras palavras: os fins (ensinar, assegurar o aprender) justificariam os meios (disfarçar os conteúdos de aprendizagem, manipular o aprendiz) - mesmo quando estes meios são frontalmente opostos aos valores fundamentais do jogo, tais como liberdade, confiança e respeito. (FORTUNA, 2013, p.81)

Com o advento das novas tecnologias e com a necessidade da atualização constante buscando se livrar do obsoleto, por vezes o professor procura uma forma de lidar com as mudanças em salas de aula, buscando a ferramenta mais adequada e sonhando com resultados animadores na educação impondo ao aluno o que deve ser feito, sem questionamentos, da forma mais simples possível. Porém, essa estratégia não é a mais adequada:

[...] a questão central da abordagem lúdica dos processos de ensino-aprendizagem não é ensinar como agir, como ser, pela imitação e pelo ensaio, manipulando o aluno-jogador, mas, sim, a possibilidade de desenvolver a imaginação, o raciocínio, a expressão, a relação com o outro e consigo mesmo. Trata-se da possibilidade de forjar uma nova atitude em relação ao conhecimento, ao mundo, ao outro, a si mesmo e, por conseguinte, em relação à vida, com evidentes implicações para o sucesso escolar e a inclusão social. Note-se que comportamentos vivenciados na brincadeira, tais como cooperar, ganhar, perder, comandar, subordinar-se, prever, antecipar, colocar-se no lugar do outro, imaginar, planejar e realizar, são aspectos fundamentais à aprendizagem em geral, presentes também na aprendizagem de conteúdos escolares. (FORTUNA, 2013, p.81)

O autor do presente trabalho² utilizou o livro-jogo em uma sala de aula de Ensino Fundamental II (8º ano "azul") durante as aulas de Língua Portuguesa no segundo semestre de 2016, buscando apresentar a seus alunos um projeto inédito referente ao clássico projeto da "leitura obrigatória". Tal tarefa foi aplicada numa escola particular localizada no município de Paulínia/SP, e teve como motivação um projeto similar executado por Rosana Rios, professora e autora de livros-jogos:

Eu já tive essa experiência de fazer oficina com crianças e professores e, de fato, numa sala de aula com 40, a aventura-solo funciona melhor do que você fazer um jogo com Mestre, porque é individual. Eu tenho, inclusive, um depoimento de uma professora (...) essa professora levou vários exemplares da Coleção RPG, distribuiu para as 40 crianças da sala e pediu que jogassem. Ela disse que ficou perplexa, pois dava para ouvir uma mosca voando enquanto eles jogavam. Eles só davam um grito na hora em que morriam "Ah, eu morri!". Então, a aventura-solo, para um sala muito grande, é uma solução.

¹ Tipo de livro que, como o próprio nome diz, é parte livro e parte jogo. Ele "permite ao leitor, que é também jogador, viver uma "aventura-solo", na qual decide quais ações seu protagonista deve realizar, entre as alternativas sugeridas." (CARMO, G. T.; MARTINS, A. O. ; PEREIRA, B. J. A., 2013, p. 17)

² Outro exemplo de atividade lúdica com o uso do livro-jogo em sala de aula do mesmo autor pode ser conhecido em http://www.encontro2016.sp.anpuh.org/resources/anais/48/1469468106_ARQUIVO_trabalho_pedro_completo.pdf.



Outra coisa interessante é, depois que eles jogarem as primeiras aventuras e pegarem o traquejo, pedir para eles criarem novas aventuras com base naqueles universos, ou em outros universos. Se você quiser, ou se você puder trabalhar em conjunto com o professor de História, de Ciências, professores da mesma série com a qual você está trabalhando, eles podem sugerir conteúdos e você pode dizer aos alunos: "Olha, tem essa matéria, será que isso pode entrar numa aventura?" Então, cada aluno pode criar uma aventura-solo e depois tocar, passar para o companheiro; redigir, escrever, para o companheiro jogar, cada um jogando a aventura criada pelo seu colega. Esse tipo de trabalho dá certo individualmente. Para fazer em grupo, tumultua um pouquinho. Mas, depois de alguma prática, nada impede que se divida uma sala em equipes e que cada uma jogue, tendo um aluno designado como Mestre. (RIOS, 2002, p. 250)

Foi proposta aos alunos uma atividade que utilizaria a intertextualidade entre o livro clássico exigido como "leitura obrigatória de férias escolares" – o livro "Vinte mil léguas submarinas", de Júlio Verne³ – e um livro-jogo aleatório⁴ para a futura criação e futura publicação oficial de um livro-jogo baseado no clássico da literatura em questão. Foi percebido que nenhum aluno conhecia tal modalidade de leitura, e somente alguns haviam ouvido falar na mesma (somente 1 de 30 alunos).

Destinaram-se as primeiras aulas para explicação e fruição do livro-jogo. Logo após, a sala dividiu-se em grupos de cinco a seis alunos para, durante uma hora-aula inteira por semana (geralmente às sextas-feiras, dia em que, geralmente, os alunos ficavam mais eufóricos com o iminente fim de semana), desenvolverem cada um o seu próprio livro-jogo. Visando facilitar a produção textual coletiva foi sugerido que os próprios grupos construíssem suas narrativas numa extensão sugerida de 60 a 80 referências⁵.

Um exemplo de como é a estrutura da narrativa em livros-jogos pode ser conhecido neste quadro criado por Silva:

- Ao se dirigir para saída durante o incêndio, você se depara com a possibilidade de usar as escadas internas, os elevadores sociais, ou mesmo os usados para serviço de carga e descarga. Você com pouco tempo para pensar toma a seguinte decisão:
 - a. Escolhe as escadas internas. **Siga para até [sic] o Quadro 5.**
 - b. Faz a opção pelo elevador de serviço. **Siga para o Quadro 7.**
 - c. Por força do hábito, se dirige para o elevador social. **Siga para o Quadro 4.** (SILVA, 2015, p.57, grifos do autor).

Nesse tipo de leitura, o sucesso do protagonista não é certo, e diferente da leitura linear e do enredo em narrativas infanto-juvenis, o *happy end* e o triunfo do bem sobre o mal não são garantidos, pois depende exclusivamente das escolhas sábias do leitor em diversas situações-problema. Tal prática vai de acordo com o que toda a brincadeira proporciona e estimula quem faz parte dela: a adrenalina do desconhecido, a disputa pelo vencer, a honra do destaque, a competição saudável e incerta de quem é o melhor no final.

Tais ideias levam-nos a recordar, novamente, o caráter fundamental incerto do brincar, cuja consequência central, para a educação, é não dar garantia daquilo que ele eventualmente propicia; a brincadeira apenas abre possibilidades. Por outro lado, confrontam-nos com o fato de que, para quem brinca, o importante é brincar, ou seja, o processo, e não seu resultado ou produto. (FORTUNA, 2013, p. 86).

Para não haver cópia de trabalhos e plágio, deixou-se os grupos selecionarem apenas a parte que mais se identificaram com o enredo e transformá-la, desenvolvê-la, convertê-la num livro-jogo, ficando livres para acrescentarem o que bem desejassem, contanto que não fugissem da proposta inicial. Mesmo com certas dificuldades de adaptação

³ Devido à grande variedade de títulos no mercado editorial brasileiro, foi estipulada a utilização da seguinte edição a fim de facilitar o projeto: VERNE, J. *Vinte mil léguas submarinas*. 2ª Edição. Tradução: Walcyr Carrasco. São Paulo: Moderna, 2012, 232 p.

⁴ Por serem de melhor qualidade, os mais vendidos e os mais atuais – em constantes republicações – optou-se por usar os livros da série *Fighting Fantasy*, as novas traduções que a Jambô editora tem feito da aclamada série "Aventuras Fantásticas", a qual foi sucesso de vendas no Brasil nos anos 1980 e 1990. Mais informações sobre esse específico e mais completo catálogo de livros-jogos em língua nacional pode ser encontrado em <http://jamboeditora.com.br/categoria/livros-jogos/>

⁵ Nome dado às cenas ou situações escolhidas pelo leitor-jogador a serem vivenciados. Os livros da série *Fighting Fantasy*, por exemplo, não possuem numeração em suas páginas, somente números que separam os "quadros" em que o leitor-protagonista escolhe conforme acredita ser a seleção correta ao triunfo no fim da aventura. Segundo Silva, "cada quadro deverá ser lido na ordem que foi solicitado, de maneira que não terá qualquer sentido se visto linearmente, situação que causará apenas confusão e diminuirá a emoção do jogo" (SILVA, 2015, p. 50)



da leitura linear para a não linear, poucas vezes precisou-se da intervenção do professor nos grupos. A ideia era trabalhar a autonomia e a liberdade criativa de cada grupo. Mensalmente foi feito uma autoavaliação e um acompanhamento dos cronogramas propostos pelos grupos para que tudo saísse dentro do prazo, pois os alunos não gostariam de acumular, no último bimestre, provas bimestrais finais e entrega do projeto relatado bem como de outros de outras disciplinas. Num desses questionamentos avaliativos, constataram-se as facilidades (quando foram bem usadas) do motivo que o trabalho não seria aceito em papel físico, mas entregue através de meios virtuais ou digitais. As propostas e os benefícios esperados foram de acordo com o que CASTELLS *apud* ABÍLIO (2002) afirmou sobre o poder transformativo da globalização:

- As novas tecnologias da informação estão integrando o mundo em redes globais de instrumentalidade. A comunicação através do computador gera um vasto desdobramento de comunidades virtuais.
[...]
- O mundo é verdadeiramente multicultural e independentemente que somente podemos compreender e mudar a partir de uma perspectiva plural que articule identidade cultural, interconexão global e política multidimensional.
(CASTELLS *apud* ABÍLIO, p. 3).

O clima de brincadeira e descontração foi um grande elemento motivador para que tudo saísse da mente e fosse transposto ao papel, pois

A brincadeira, desse modo, sendo uma fuga da realidade, também é, exatamente por isso, um meio de habilitar-se a enfrentá-la. Portanto, tem todo o sentido afirmar que, brincando por brincar, também se aprende, e que brincar pode, sim, ensinar, tanto quanto no brincar se pode aprender, desde que continue sendo brincadeira. Para isso, é preciso apostar no brincar – o que só é possível entrando em seu jogo, isto é, brincando. Pode-se, pois, concluir, que brincar é, efetivamente, aprender. (FORTUNA, 2013, p. 90).

Em substituição de aulas, aproveitou-se para estender o projeto a outras turmas e séries e o mesmo trabalho motivou os alunos a conhecerem-no. Muitos gostariam de ler-jogar as produções do 8º ano e aceitariam levar para suas casas através de mídias externas ou compartilhando por redes sociais os arquivos digitais dos textos trabalhados.

Houve também a divulgação de novas traduções de títulos importados e o lançamento de títulos nacionais, facilitados por meio de grupos de redes sociais voltados para tais fins e de endereços eletrônicos de lojas que comercializam tais livros. Graças ao acesso fácil ao mundo virtual foi possível inserir e integrar os interessados a outros leitores-jogadores do Brasil inteiro, bem como compartilhar a experiência de produção literária recém-feita. Simões afirma que

isto é possível a partir de certas características que o meio propala através da simulação, abstração e interação. Os mecanismos de interligação de dados se estabelecem a partir da hipertextualidade, ou seja, através de uma leitura não-linear. E embora saibamos que o universo digital é composto por qualquer sistema organizado por dígitos binários, é a partir da Internet, com os dispositivos de transferência de arquivos, correio eletrônico, fóruns de discussão e, principalmente, com a *World Wide Web*, que todas essas experiências são potencialmente vivenciadas. (SIMÕES, 2009, p. 3-4).

Com isso, conseguiu-se demonstrar também aos pupilos que sem o conhecimento humano de nada serve a informação fácil e pronta que a tecnologia oferece.

Nós sabemos que a tecnologia não determina a sociedade: é a sociedade. A sociedade é que dá forma à tecnologia de acordo com as necessidades, valores e interesses das pessoas que utilizam as tecnologias. Além disso, as tecnologias de comunicação e informação são particularmente sensíveis aos efeitos dos usos sociais da própria tecnologia. (CASTELLS, 1999, p. 17).

Procurou-se, também, não taxar a internet como “boa” ou “ruim”, mas compreendê-la de que forma pode ser proveitosa a aperfeiçoar o que se deseja dela. Simões afirma que “[...] a Internet deve ser compreendida como uma rede que congrega diversos grupos de redes. E essas redes não são apenas de computadores, mas também de pessoas e de informações” (SIMÕES, 2009, p.5). Também se pode perceber que



A inteligência coletiva, a partir dos pressupostos da cultura informática e do novo sistema cognitivo humano, emerge dentro desse contexto de cibercultura, em que a inteligência não é mais fixa ou automatizada, mas reformulada e estabelecida em tempo real, constituindo um grande cérebro global. (SIMÕES, 2009, p.8).

Ainda sobre a inteligência coletiva, a mesma autora afirma que esta “[...] é uma proposta da cibercultura que dispõe ao usuário, ou ao indivíduo, a participação, a socialização, a descompartimentalização e a emancipação, sendo um indicativo ao modelo desestabilizante e excludente da mutação técnica” (SIMÕES, 2009, p.10).

A experiência proporcionada pela produção do livro-jogo em classe foi, no geral, proporcionou bons resultados como o direcionamento de muitos alunos a prazeres que nunca deveriam ser-lhes negados por si próprios ou pela sociedade alienadora. Ainda existem muitos outros estudos os quais abrangem livros interativos em educação e espera-se que o interesse aumente e só venha a acrescentar novas experiências à área educacional e à bagagem cultural dos alunos, pois “como se pode depreender, é por isso que a aprendizagem escolar beneficia-se da brincadeira, e não porque se pretendeu ensinar um conteúdo específico do currículo escolar por meio de um jogo” (FORTUNA, 2013, p. 82).

O livro-jogo está longe de ser a ferramenta mais inovadora, mas em meio à tanta novidade tecnológica, pode ser uma ferramenta poderosa à disposição do educador se usada e devidamente adaptada nos dias de hoje, afinal, “não é possível mais ignorar o impacto dessas tecnologias à vida humana, muito menos à vida em sociedade” (SIMÕES, 2009, p. 2). Seus novos usos, principalmente virtuais, podem ser atrativos para que a vontade de aprender do aluno volte a ser natural, pois é impossível negar que

“[...] essa engenharia informática está presente em praticamente todos os campos das atividades humanas, compondo o que Lévy denomina de tecnologia intelectual. Ao longo de todos os momentos históricos, o homem foi desenvolvendo técnicas que o auxiliaram a construir seus mecanismos de atuação sobre a realidade. Em outras palavras, as técnicas são também maneiras de produzir conhecimentos”. (SIMÕES, 2009, p. 3)

O educador que optar, seja por ela ou por outra ferramenta cujo caráter seja de natureza lúdica, deve “acreditar, apostar; enfim, entrar no jogo do ensinar e aprender” (FORTUNA, 2013, p. 89). Em plena Era da Informática não é de se surpreender que o livro-jogo, cujos primórdios datam de 1940 e seu clímax na década de 1980, sempre com o formato impresso, ainda satisfaça e encante jovens alunos e leitores-jogadores devido a seus inúmeros atrativos e intertextualidades proporcionados às mais diversas culturas, meios, espaços e públicos diferentes. Equivocou-se quem acreditou que, com a era digital, o formato eletrônico é que conquistaria os leitores e o livro-jogo acabaria.

Referências

- ABÍLIO, Maria Inês Ramos. **Globalização: Características mais importantes**. Disponível em: <http://www.fsma.edu.br/visoes/ed03/3ed_artigo1.pdf>. Acesso em: 07 out 2016.
- CARMO, G. T.; MARTINS, A. O. ; PEREIRA, B. J. A. A masmorra do hipertexto: a disposição dos itens de informação do livro-jogo A masmorra da morte, de Ian Livingstone, como argumento. In: **Revista Científica Internacional**, Rio de Janeiro, Edição 25, v. 1, abr./jun. 2013, p.15-32.
- CASTELLS, M. A Sociedade em rede: do conhecimento à política. In: **A sociedade em rede**. São Paulo: Paz e Terra, 1999, p. 17-30.
- FORTUNA, T. R. Brincar é aprender. In: GIACOMONI, M.P.; PEREIRA, N.M. (Org.) **Jogos e Ensino de História**. 1º edição. Porto Alegre: Ed. Evangraf, 2013, p. 64-98.
- RIOS, Rosana. O Livro-Jogo, a Leitura e a Produção de Textos. In: **Anais do I Simpósio de RPG & Educação**. São Paulo: Devir, 2004.
- SILVA, C. B. **O uso da Aventura Solo (RPG) na formação de professores com foco na avaliação de aprendizagem**. (dissertação de mestrado). São Paulo: PUC, 2015.
- SIMÕES, Isabella de Araújo Garcia. A sociedade em Rede e a Cibercultura: dialogando com o pensamento de Manuel Castells e de Pierre Lévy na era das novas tecnologias de comunicação. In: **Revista eletrônica Temática**, João Pessoa, ano V, n. 05, mai. 2009, p. 1-11.



Intersecções e confluências entre o mal, o insólito e o grotesco na literatura e em outras linguagens



Iago: a figuração do mal em *Otelo*, de William Shakespeare

Miréia A. A. Vale (UEL-PG)

RESUMO: O presente trabalho toma como ponto de partida as muitas vertentes que vêm sendo seguidas ao longo de séculos de estudos sobre a obra de William Shakespeare e as muitas possibilidades que ainda se apresentam ao pensarmos nas temáticas presentes em suas peças. Para tanto, nossa abordagem se dá através do viés da figuração do Mal presente na peça *Otelo* (1604), onde temos Iago, o alferes que se empenha na aniquilação do general mouro. Na execução de sua trama, emprega táticas de manipulação contra os demais personagens, passando-se por um homem honesto e sem máculas e, em virtude de como ele age, nossa proposta se constitui no estabelecimento de uma aproximação das atitudes do alferes com o maior arquétipo do Mal na cultura cristã: o Diabo. Buscamos alicerçar nosso estudo com uma fundamentação teórica sobre a temática do Mal e da figuração do Diabo em textos literários para que pudéssemos efetivar a análise de modo a buscar elementos na peça teatral que contribuíssem com a ideia de aproximação de Iago com o Diabo.

Palavras-chave: Iago; Diabo; Mal.

Introdução

A partir de um interesse pessoal pelas leituras do bardo inglês, surgiram inquietações acerca de como se constituem seus vilões e de que maneira eles figuram em sua obra o retrato do Mal, que ainda aparecia como resultado das influências do período medieval. Tal período marcado por suas encenações baseadas em textos bíblicos, estariam ainda deixando vestígios na obra do dramaturgo, já que desde o início de sua carreira, Shakespeare nos introduzia a figuração do Mal, como na sangrenta peça *Tito Adrônico* (1594):

Mesmo sendo tão do início da carreira do autor, o mouro Aaron já tem uma característica de todos os grandes vilões shakespeareanos: uma espécie de prazer no mal, que lhe empresta considerável vitalidade; seu único aspecto redentor, a violenta defesa do filho recém-nascido, que a imperatriz repudia por ser negro como ele, não é suficiente para interferir no mal que sempre quer fazer. (HELIODORA, 1997, p. 26).

Dessa maneira, a proposta do presente trabalho está em voltar o olhar para Iago, personagem da peça *Otelo* (1604), pensando em como suas artimanhas representam o Mal no texto do escritor e de que maneira ele consegue causar danos irreparáveis à felicidade do casal *Otelo* e *Desdêmona*, sentindo um prazer mórbido e sem demonstrar remorso pelo que faz, mesmo quando é desmascarado ao fim da peça.

Partindo da premissa de que os vilões shakespeareanos agem de maneira ardilosa, vil e muito convincente ficando livres de qualquer suspeita por parte daqueles que os rodeiam, o que escolhemos representar através do estudo do personagem Iago. Sobre ele, temos mais do que nunca a essência do Mal presente e que se materializa em seus atos, sua capacidade de dissimular e a satisfação com a queda de suas vítimas.

Nossa análise procura sustentar-se sobre pontos levantados por estudiosos que dedicaram-se à temática do Mal e textos sobre o Diabo para que possamos pensar em Iago não como apenas mais um vilão, mas como um dos mais relevantes no que tange a representação do Mal na obra de Shakespeare.



Sobre a tragédia shakespeariana

Segundo A.C Bradley (2009), o formato adotado pelo dramaturgo apresenta algumas características de manutenção em relação ao modelo grego clássico, sendo: número de personagens maior, narrativa do sofrimento e da calamidade – que culmina em morte – e histórias acerca da vida de pessoas de alta estirpe, cujos conflitos despertam o interesse público:

Seu destino afeta o bem-estar de toda uma nação ou império; e quanto ele se precipita das alturas da glória terrena para cair no pó, sua queda produz uma impressão de contraste, denuncia a fragilidade humana e revela a onipotência – talvez o capricho – da Fortuna ou do Destino, com que nenhuma história pessoal pode jamais rivalizar. (p.7)

Outro ponto que merece destaque na produção trágica de Shakespeare, segundo o estudioso, são os chamados “adicionais”, o que vemos muito presentes nas grandes obras trágicas do autor, como a perda do lenço por Desdêmona, as feiticeiras em Macbeth, a loucura de Lear.

Com base nessas características levantadas por Bradley (2009, p.12), pode-se afirmar que Shakespeare utiliza a tragédia como conflito “[...] das paixões, tendências, ideias, princípios, formas que animam essas pessoas ou grupos [...]” e:

Seus personagens trágicos são feitos da matéria que encontramos em nós mesmos e nas pessoas que os cercam. Mas, por uma intensificação da vida que partilham com os outros, pairam acima de todos; e os maiores erguem-se tão alto que, se compreendermos plenamente tudo que está expresso em suas palavras e atos, ficaremos cientes de que na vida real praticamente não conhecemos ninguém que os lembre. (2009, p. 14).

Nesse sentido, a presença do Mal no texto shakespeariano é de suma importância, dado o fato de que aquele que é conduzido por ele não apenas contribui para a queda do herói, mas para a sua própria destruição, uma vez que, ao final, as intenções do vilão tendem a ser reveladas:

O mal se revela em toda parte como algo negativo, árido, debilitante, destrutivo, um ditame de morte. Ele isola, divide e tende a anular não apenas seu oposto, mas também a si mesmo. Aquilo que mantém próspero o homem sórdido, que faz com que tenha êxito, que permite mesmo que exista, é o bem nele (não me refiro apenas ao óbvio bem “moral”). Quando o mal nele domina o bem e consegue o que deseja, destrói outras pessoas por intermédio dele, mas também o destrói. (BRADLEY, 2009, p.25)

Esse Mal que atua como condutor da ação dramática em Oteló, pode ser dividido em duas partes para melhor compreensão. Entendamos, agora, ambas as vertentes.

O Mal intrínseco ao ser humano

Em sua obra intitulada *Além do Bem e do Mal*, Nietzsche propõe pensar na questão da moral como algo que não é intrínseco ao ser humano, pois, de acordo com suas ideias, não existiria somente um tipo de moral e esta, por sua vez, decorreria de contatos com povos e culturas diferentes:

Nietzsche se propõe, então, a descrever as modalidades de moral até então existentes, os *facta* da moral, o que implica o conhecimento de povos, épocas, tempos remotos, com vistas a reunir em *tipos* as modalidades mais frequentemente ocorrentes. Essa tipologia só pode ser instituída a partir da comparação entre *várias* morais. Esses tipos, ideais, ou modalidades abstratas, receberão a denominação de moral de senhores e moral de escravos, moral dos fortes e moral de rebanho. (GIACÓIA JUNIOR, 1954, p. 44-45).

Ainda de acordo com esse pensamento de que existiria mais de uma moral, Nietzsche levanta que a mesma não é algo inerente ao homem, mas sim fruto do tempo, já que em cada



época, de acordo com os conceitos e valores vigentes, seriam determinados os meios que tornam algo aceitável ou não, ou seja, não se trata de algo permanente, mas sim de um conceito em constante mudança, adaptando-se ao momento e à sociedade: "Nesse percurso, a moral socrático-platônico-cristã acaba por se revelar como resultado de um longo desenvolvimento histórico de formação, que combina o helenismo e o cristianismo, considerados como raízes culturais do Ocidente" (GIACOIA JUNIOR, 1954, p.47).

Segundo essa experimentação do pensamento, proposta pelo autor, o homem seria um ser semibárbaro com inclinações para escolhas consideradas moralmente inadequadas, ajustando-se, pois, aquilo que é preciso para que sobreviva. Para o pensador, "é seu instinto de conservação que lhes ensina a ser levianos, volúveis e falsos" (NIETZSCHE, 2011, p. 72).

De acordo com Nietzsche (2011, p. 142), o homem não busca encontrar seu estado de "bem-estar", já que esse seria o final, uma vez que ao atingir esse estado a procura e o desejo de ir além, de sentir-se pleno desapareceriam do homem que "[...] está excessivamente descontente consigo mesmo [...]". Dessa maneira, o que desperta prazer no ser não é o resultado final de uma busca por satisfação, mas sim a jornada, os desafios ali envolvidos e as muitas possibilidades que encontra ao longo do caminho.

Nessa perspectiva, o homem seria um ser ambíguo, com dois "eus" que completam seu interior, um que comanda e um que obedece, cabendo ao seu livre arbítrio a escolha por qual parte será a responsável pela tomada de decisões, discernindo entre o certo ou o errado.

Esse ser composto por duas partes apresenta constantemente uma inclinação para aquilo que chamamos de Mal, ao mesmo tempo em que traz consigo características consideradas positivas, vivendo diariamente o conflito entre as duas instâncias que o habitam.

É, então, que o jogo "ser" versus "parecer" vem à tona, já que, muitas vezes, o que aparentamos ser em nada reflete a verdade daquilo que somos. Sobre esse assunto, Nietzsche, em seu livro *Sobre verdade e mentira* (2008), propõe um estudo sobre a verdade enquanto uma mera ilusão que usamos conforme nos convém e que a mentira, muito mais sólida, é utilizada para desenharmos aquilo que a sociedade gostaria de ver, dando vazão ao ego do ser humano que não aceita estar em uma situação de inferioridade:

No homem essa arte da dissimulação atinge seu cume: aqui, o engano, o adular, mentir e enganar, o falar pelas costas, o representar, o viver em esplendor consentido, o mascaramento, a convenção acobertadora, o fazer drama diante dos outros e de si mesmo, numa palavra, o constante saracotear em torno da chama única da vaidade [...]. (NIETZSCHE, 2008, p. 27-28).

Esse embate entre "ser" e a "aparência de ser" faz com que o homem deixe fluir seu lado mais sombrio, optando pela mentira - ainda que gere Mal - para que seu orgulho seja agraciado e, dessa forma, possa sentir-se superior aos demais. Tal aspecto, também, se reflete em obras literárias, uma vez que trata de assuntos da vida.

Tomando como ponto de partida a ideia do filósofo de que o Mal é algo inerente ao homem, voltemos, agora, nossa atenção para sua representação em obras literárias que persistem através dos anos. Bataille, em sua obra *A Literatura e o Mal* (1989), faz um estudo cuidadoso sobre a figuração do Mal, debruçando-se sobre análises de autores clássicos como Blake e Sade, por exemplo.

Nesse estudo, encontramos pontos de grande relevância, dentre os quais vale destacar as duas possibilidades do Mal: um que visa apenas o interesse próprio e que, por mais que tenha consequências desastrosas, não pode ser considerado genuinamente "mal" por não se tratar da destruição de outra pessoa apenas pelo prazer de ver sua aniquilação; outro que tem ligação direta com o sadismo, ou seja, onde há prazer em causar o sofrimento do outro. Este último, então, seria o chamado Mal puro, já que não acontece por nenhuma motivação real; prejudica-se outro sem motivo aparente, apenas pela satisfação que tal ato irá despertar:

Nós não podemos considerar como expressivas do mal as ações cujo objetivo é um benefício, um proveito material. Este benefício, sem dúvida, é egoísta, mas pouco importa se esperamos dele outra coisa que o próprio Mal, um proveito. Ao passo que, no sadismo, trata-se de ter prazer com a destruição contemplada, a destruição mais amarga sendo a morte do ser humano. É o sadismo que é o Mal: se se mata por um proveito material, não é um verdadeiro Mal, o Mal puro, já que o assassino, além de proveito obtido, tem prazer em ter ferido. (1989, p.14)



Para Bataille, o ser humano seria dotado de inclinações que podem levar a seguir o caminho do Bem ou do Mal, já que se trata de uma criatura marcada por ambiguidades e falhas, do mesmo modo como abordou o filósofo Nietzsche ao retratar o homem como o ser bárbaro em um duelo interior constante.

Sobre esse aspecto, Bataille (1989, p. 47) ressalta que "Há em todo homem, a todo momento, duas postulações simultâneas, uma na direção de Deus, outra na direção do Satã. A invocação de Deus, ou espiritualidade, é um desejo de subir de grau: a de Satã, ou animalidade, é uma alegria de descer".

Outro especialista que se dedica ao estudo do Mal e do Diabo é Carlos Roberto F. Nogueira, em *O diabo no imaginário cristão*, que entende o Diabo como o responsável direto e exclusivo por afastar o homem do caminho do bem e de Deus, desconsiderando a ideia de livre arbítrio.

Nogueira (1986, p. 54) fala ainda sobre os disfarces com os quais o Diabo se apresenta para enredar suas vítimas: "O Demônio podia aparecer como um homem galante, ou como uma bela mulher, incitando os mortais à luxúria; ou tentativa de agarrar o imprudente sob a forma de um padre, um mercador, ou um de seus vizinhos".

Além disso, defende que a descrição desse representante do Mal como feio e assustador não passa de uma imagem que lhe foi atribuída ao longo da história, tendo como responsável a Igreja que buscava incessantemente passar a mensagem de que se algo é errado e leva a pecar, não pode ser agradável ou bonito, assunto esse que trataremos com mais detalhes a seguir.

Compreendendo dessa maneira que o Mal aparece com sua sutileza diabólica, causando danos irreparáveis, mas do qual não podemos fugir ou nos afastar devido aos seus disfarces que encantam, vamos, agora, voltar nossa atenção para esse arquétipo encantador que povoa a imaginação, sobretudo, da comunidade cristã ocidental, pois como podemos verificar na Segunda Carta aos Coríntios, capítulo 11, versículo 14: "E não há de admirar, porquanto o próprio Satanás se disfarça em anjo de luz".

Diabo: arquétipo do Mal

Na busca por compreender melhor essa figura já tão representada em textos literários ou filmes, vamos, aqui, utilizar dois autores que produziram obras voltadas exclusivamente para o estudo do Diabo: Henry Ansgar Kelly e Alberto Cousté, a fim de compreender uma pouco mais sobre a história dessa figura mitológica que povoa a imaginação de povos por todo o mundo.

Esse permanente adversário de Deus é retratado por Kelly (2008) como invejoso e vingativo, o que ele exemplifica com a passagem do livro de Jó, na qual o Diabo lhe tira tudo e dá cabo de sua família para testar sua fé em Deus. Ainda sobre essa passagem, o Diabo representaria o acusador do homem perante Deus, uma vez que não acredita que o amor e a fé de um homem pelo criador sejam legítimos e deseja testá-los. Após o consentimento de Deus para que infligia sofrimentos a Jó e a sua família, o Diabo vai lhe tirando tudo, acreditando que assim a criação se rebelará contra Deus e o renegará.

Kelly (2008, p.236) também aborda as propostas de Cipriano e São Tomás, reforçando sua teoria de que o diabo tenha sentido inveja do homem que foi criado à imagem e semelhança de Deus, pois: "Deus não criou o Satã Mau - Ele o criou Bom. Satã, então, por conta própria pôs tudo a perder e se tornou irrecuperavelmente Mal", ou seja, ao ser criado como um anjo de Deus, ele era uma criatura dotada de bondade, porém ocorre que, em algum momento, ele não mais aceitou as decisões divinas, sentindo uma consciência excessiva de si mesmo.

Ele ressalta ainda que, de acordo com Tomás, o primeiro pecado do Anjo de Luz foi o orgulho, já que acreditava ser superior às demais criações de Deus. O segundo foi o da inveja ao se recusar a aceitar a criação do casal humano, pois, como uma criatura angelical, não lhe cabiam os pecados carnavais.

Já Cousté (1996), em *A biografia do Diabo*: o diabo como a sombra de Deus na história levanta uma questão importante e que pode gerar desconforto para alguns: a de que o Diabo só foi expulso e não morto por Deus, pois eles coexistem e um não é necessário se o outro deixar de existir, o que pode ir contra alguns pensamentos religiosos, mas que não nos cabe discutir a fundo.

Esse assunto também foi tratado por Kelly. Todavia, diferentemente de Cousté, ele preferiu uma abordagem de que o Diabo seria a criação amada de Deus e que Ele sofreria por ver seu Anjo se rebelar. Sendo assim, para Kelly, o Diabo não seria a outra parte para a existência de Deus, mas sim a dor no coração do Criador, que viveria assistindo a seu anjo querido, agora corrompido.



Além dessa problemática da coexistência, que não é o foco deste trabalho, uma vez que não teria significativa relevância para a proposta do trabalho, Cousté (1996, p.21), assim como Kelly, também fala sobre o Diabo como um ser tomado pelo orgulho:

Despeitado em seu amor por Deus – de quem se sabia favorito até então –, o Diabo tinha provocado a desobediência do casal humano para alienar-lhes o amor do Senhor. Não previu que o seu exaltado amor implicaria sua condenação e que esta chegaria ao extremo de apagar as verdadeiras causas de sua queda.

Assim como Nogueira, Cousté também reforça a afirmativa de que o Diabo tomaria a forma que desejasse para executar suas tramas contra o ser humano, bem como sua abordagem diante das suas vítimas seria definida conforme lhe convém:

Em todas as suas transações, o Diabo usa alternativamente a lisonja ou o ultimato, a sedução ou o horror. Sua infinita fadiga bem pode tê-lo levado à criação desses estereótipos, nos quais a limitada imaginação dos homens vê o que deseja ver: os rasgos festivos do amante, o sombrio rosto da ameaça. (COUSTÉ, 1996, p. 26).

Já quanto à sua aparência feia, segundo o autor, essa faz parte da credence popular, como já mencionamos, pois a mais bela criatura de Deus é até dita por alguns como coxo, já que teria sofrido um machucado na perna durante sua queda do céu:

O deslumbrante ser de que nos fala a Bíblia adquiriu, aos olhos do povo, características físicas em correspondência com a sua moral depravada: se ele é corrupto, mentiroso, inimigo de Deus e dos homens, perjuro, sacrílego, violador, maligno no mais alto grau, deverá necessariamente ser horrendo, disforme e repulsivo como nenhuma outra criatura. (COUSTÉ, 1996, p. 32).

Ainda para Cousté (1996, p. 104), o Diabo não encontra grandes dificuldades em corromper o homem com suas mentiras e insinuações, uma vez que o homem, como o ser ambíguo que é, encontra identificação nele: “Na grandiosa, e provavelmente interminável, luta da espécie pela conquista da liberdade, o homem intui que o Diabo é seu antecessor, seu espelho, talvez mesmo o seu cúmplice.”

Em outras palavras, o homem, consciente de seu livre arbítrio, veria no Diabo aquele primeiro ser que ousou se rebelar, que usou sua possibilidade de escolha para ser transgressor da vontade de Deus, o que o tornaria um exemplo de uso de sua vontade para fazer valer seus desejos e seu orgulho.

Sobre essas reflexões acerca do papel do Mal e da figura do Diabo, vamos, agora, pensar em nosso objeto de estudo, Iago, da peça *Otelo*, e em como ele, dotado de orgulho e inveja, decide atuar contra Otelo e Desdêmona para destruir a felicidade do casal. Buscaremos, a seguir, pensar em Iago como o adversário, como o acusador e como aquele que tomou a forma de um leal alferes para conduzir o general para a desgraça.

Iago, o “diabo” de Shakespeare

Ao lado de Otelo, que é a noite, há Iago, que é o mal. O mal, outra forma da sombra. A noite é só a noite do mundo; o mal é a noite d’alma. (HUGO, 2000, p. 186)

A partir de seu senso de amor próprio ofendido, Iago sente-se tomado pelo rancore por um forte desejo de vingança, o que servem como estopim para que coloque toda sua inteligência e astúcia a serviço da queda de Otelo. Isso acontece porque:

A compreensão que Iago tinha, dentro de certos limites, da natureza humana; sua engenhosidade e habilidade em manipulá-la; sua rapidez e desenvoltura em lidar com dificuldades e oportunidades inesperadas, provavelmente não encontra paralelo entre personagens dramáticos. Igualmente notável é seu autodomínio. Nem o próprio Sócrates, nem o sábio ideal dos estoicos, era mais senhor de si do que Iago. (BRADLEY, 2009, p. 163).



Esta afirmação de Bradley remete a dois fragmentos de diálogo de Iago com outros personagens, em momentos diferentes da peça, que fornecem um exemplo claro de sua autoconfiança, seu orgulho e, acima de tudo, sua frieza e astúcia. Como mencionado, certos sentimentos são, para o vilão, fraquezas a serem exploradas no desenrolar de seu plano contra Otelo.

Tais fraquezas, como afeto e desejo, são usados por ele como munição para disparar seus ataques, sem deixar de zombar ao ver o sofrimento de Rodrigo, por exemplo. Iago entende que o homem que obtém êxito em sua vida é aquele que se faz passar por uma pessoa decente, quando, na verdade, busca apenas benefício próprio.

Ademais, Iago deixa transparecer outro traço de seu excesso de confiança que é a inveja que sente pela posição que Cassio ocupa, não somente como tenente, mas como um homem com uma vida melhor e mais feliz que a sua, fazendo-o sentir-se feio e menor:

Não pode ser; se sobrevive Cassio,
Ele tem tal beleza em sua vida,
Que me faz feio; e, mais, o Mouro pode
Desmentir-me ante ele. É um perigo:
Tem de morrer. Que seja. Lá vem ele.
(Entra Cassio).
(SHAKESPEARE, 2010, p. 129, grifo nosso).

Outro ponto interessante é que ele, em sua capacidade ímpar de improvisação, entende que a morte de Cassio é apenas uma necessidade para que seu fingimento não seja descoberto, isentando-se de culpa ou preocupação diante do crime que vislumbra:

Podes ficar tranquilo!
Eu só o sirvo para servir-me dele! [...]
Honesto assim, pra mim, vai pra chibata,
Outros mantêm o aspecto do dever,
Mas guardam para si seus corações;
E, servindo os seus amos na aparência,
Lucram com eles; e, enchida a bolsa,
Saem honrados Esses, sim, têm alma -
E proclamo-me um deles...
(SHAKESPEARE, 2010, p. 14, grifo nosso)

A sensação de superioridade que ele mantém em toda a peça o leva a se utilizar das virtudes dos demais para a execução de seus planos como, por exemplo, o fato de saber da honestidade de Desdêmona e usar isso para incentivar Cassio a pedir ajuda na recuperação do posto de tenente. Nesse intuito, enquanto ela interceder por ele junto ao marido, Iago despertará o ciúme e a desconfiança de Otelo. Tal sentimento tem sua primeira insinuação feita pelo pai de Desdêmona, que alerta o mouro que se a filha foi capaz de enganar o próprio pai, nada lhe custaria enganar o marido.

Aproveitando-se da fragilidade de Cassio diante da perda do cargo e da confiança de Otelo e tendo ao seu lado a semente de uma possível deslealdade de Desdêmona que foi plantada por Brabâncio, Iago incentiva Cassio a pedir ajuda, pensando em como usará o desespero de um e a bondade da outra para dar andamento à sua trama:

Confesse-se livremente a ela, importune-
-a para que ela o ajude a reconquistar seu
posto; ela é tão franca, tão bondosa, tão
viva, de disposição tão abençoada, que
considera defeito, em sua bondade, não
fazer mais do que lhe pedem.
(SHAKESPEARE, 2010, p. 65).

Iago também apresenta conhecimento sobre o caráter firme de Otelo, o que faz com que ele saiba exatamente como manipular os sentimentos do Mouro, inclusive no que diz respeito ao modo de despertar-lhe ciúmes, quando simula hesitação em falar sobre seus pensamentos e ressalta para o general que o ciúme devora aquele que o sente.

Isso, somado ao modo repentino como se deu o casamento e às insinuações de Brabâncio, levam Otelo a questionar a fidelidade da esposa, já que Iago utiliza o desconhecimento da traição como fator de felicidade e paz para aquele que é traído. Mas,



a partir do momento em que seus olhos se abrem, o amor passa a ser um peso e uma dor sem tamanho:

Nem me tirando o coração o pode.
Muito menos enquanto ele for meu:
Ah, cuidado com o ciúme;
É o monstro de olhos verdes que debocha
Da carne que o alimenta. Vive o corno
Ciente feliz, se não amar quem peca:
Mas como pesa cada hora àquele
Que, ama, duvida, suspeita, e mais ama!
(SHAKESPEARE, 2010, p. 78-79, grifo nosso).

Sobre o ciúme despertado em Oteló, Bradley (2009, p. 136-137) ressalta que o fato de o general ter um temperamento moderado e não propenso ao ciúme, torna tudo ainda mais intenso quando despertado, pois, uma vez que a ideia da infidelidade de Desdêmona toma forma, Oteló passa a agir como alguém que não pensa e que se deixa levar pelas emoções, visto que não tem o hábito de lidar com tais sensações por estas não lhe serem comuns: "[...] sua natureza não ser propensa ao ciúme, e, não obstante, fazer dele alguém excepcionalmente vulnerável à insídia, e uma vez arrastado à paixão, inclinado a agir irrefletidamente, sem perda de tempo, e do modo mais cabal que se possa conceber."

As insinuações de Iago são suficientes para despertar a desconfiança de Oteló que, assim como todos os outros personagens, não imagina nem por um momento que ele age de má fé, pois acredita que todos possuem caráter exemplar se é isso que demonstram:

Um mouro que como ele mesmo diz, vem de uma linhagem de reis, passou a vida toda na guerra, atividade em que são perfeitamente aplicáveis os valores mais radicais de certo ou errado de sociedades mais primitivas e onde tudo tem de ser preciso e exato, não havendo espaço para as gradações da misericórdia. Se seus valores são simples, sua tardia paixão romântica por Desdêmona é inesperada e perturbadora. Habitado ao simples "certo ou errado", ao "verdadeiro ou falso", quando o "honesto" Iago inicia sua campanha para conquistar o posto lugar-tenente ocupado por Cassio e leva-o a se embriagar em serviço, Oteló destitui Cassio sumariamente; seu "erro de julgamento", como diz Aristóteles, é não investigar as circunstâncias, julgando pelas aparências. (HELIODORA, 2004, p. 331-332).

Esse caráter egocêntrico e egoísta de Iago é percebido principalmente nos monólogos que são apresentados na peça assim como nos apartes que ele faz em determinados diálogos. Essa característica do vilão faz com que ele tenha uma capacidade inigualável de manipulação e uma personalidade capaz de fingir e demonstrar aquilo que esperam que ele seja, usando de mentiras para que aos olhos dos outros personagens continuem sendo considerado o honesto Iago:

Seu reprimido sentimento de superioridade deseja saciar-se. Que satisfação seria maior que a consciência de que ele é o senhor do general que o subestimou e do rival por quem foi preterido; de que essas pessoas de valor, tão prósperas, bem-quistas e tolas, não passam de marionetes nas suas mãos, mas marionetes vivas, que, a um manejo da sua mão, contorcem-se em agonia, enquanto acreditam, o tempo inteiro, que ele é seu único e verdadeiro amigo e confidente? (BRADLEY, 2009, p. 171).

Sua astúcia e dissimulação em muito pode remeter à figura do diabo que a Bíblia apresenta, aquela criatura tida por mentirosa e que usa os mais torpes meios para atingir seu objetivo. Tal como assinala o texto bíblico: "Ele era homicida desde o princípio e não permaneceu na verdade, porque a verdade não está nele. Quando diz a mentira, fala do que lhe é próprio, porque é mentiroso e pai da mentira" (Jo 8,44).

Suas artimanhas voltadas para o Mal têm ligação direta com o seu senso de orgulho ferido, uma vez que, sentindo-se superior aos demais, não é capaz de aceitar que possa ser deixado de lado ou preterido em favor de outro por ele considerado inferior em todos os aspectos no que diz respeito ao posto de tenente.

Orgulho e excesso de amor próprio são mencionados por São Tomás como o primeiro pecado dos anjos, pois, uma vez tratando-se de criaturas superiores, não lhes cabem sentimentos carnaís e desejos que possam se saciados nos prazeres físicos. Nesse caso,



peca-se por sentir-se acima dos demais, por acreditar que são superiores em todos os aspectos: "Tomás diz que todos os católicos assumem que alguns Anjos pecaram e se tornaram demônios; porém é difícil de perceber como pecaram, exceto que envolvia, de alguma maneira, igualar-se a Deus e que o primeiro pecado era o orgulho [...]" (KELLY, 2008, p.286).

Por outro lado, a volúpia e os prazeres físicos são usados por Iago para provocar a derrocada de suas vítimas, posto que entende que sentimentos como amor, paixão e desejo tendem a contribuir para arruinar a vida de quem os sente. No trecho apresentado, ficamos evidente como ele entende que nossa vontade e necessidade de prazeres físicos podem ser administradas conforme nos convém, pois temos controle de nossos corpos e escolhemos as sementes que ali plantaremos:

Virtude? Ora, pílulas! E em nós mesmos
que somos assim ou assim: *nossos corpos*
são jardins, dos quais nossas vontades são os
jardineiros, de modo que podemos plantar
urtigas, ou semear alfaces, criarmos hisso-
pó ou arrancarmos ou colhermos tomilho;
cultivá-lo com um gênero de ervas ou dis-
persa-lo com muitas; tê-lo estéril pelo ócio
ou estrumado pela indústria - ora, o poder,
como a autoridade corretora dele reside em
nossa vontade. [...]
(SHAKESPEARE, 2011, p. 36-37, grifo nosso).

Tal indiferença diante dos desejos do homem é tratado por Cousté (1996, p. 40) como um ponto acerca do Diabo, pois o mesmo não seria capaz de sentir empatia e, assim como Iago age, trataria afeto e prazer carnal como algo útil para prejudicar suas vítimas:

Satanás não pode, por sua natureza, ter impulsos eróticos, assim como se acha impedido de sentir o que quer que se relacione com o amor ou com a vida. Suas frequentes incursões no campo erótico se deveriam, pelo contrário, ao seu conhecimento da fragilidade dos mortais nesse terreno; à sua certeza de que nada é mais irresistível que o prazer, o qual frequentemente abandona os homens aos sofismas do Tentador. Assim em sua interminável caça de almas, Satã teria encontrado no descomedimento sexual a forma menos trabalhosa de apanhá-las em sua armadilha.

Sabemos que a figura do diabo que é apresentada em textos bíblicos, em vários momentos, demonstra sua revolta ao considerar que o homem, criado à imagem e semelhança de Deus, não pode tomar o lugar de um ser sublime como o anjo de luz que ele era. E a figura angelical comete o pecado da inveja e do orgulho, causando a própria queda e, a partir daí, utilizando-se das mais variadas formas para enganar seu eterno inimigo.

Observando a peça, vemos que, ao dar andamento ao seu plano, Iago compara a si mesmo com esses demônios que se disfarçam de anjos para promover a destruição daqueles que entram em seu caminho e com total consciência do quanto é necessário que disfarce as reais intenções, ele se vangloria por seu plano seguir o curso pretendido e ser bem-sucedido durante toda a empreitada:

E quem dirá que eu ajo qual vilão,
Se dou conselho honesto assim, de graça,
Sujeito a provas, e o caminho certo
Pra ter de novo o Mouro? Pois é fácil
Persuadir Desdêmona, suave,
A tudo o que é honesto; é generosa
Como os livres elementos. Portanto,
Levar o Mouro a negar seu batismo,
Ou tudo o mais que redime o pecado,
Co'a alma dele escrava desse amor,
Ela faz ou desfaz, como quiser,
Enquanto o apetite for o deus
Que o enfraquece. Como sou vilão
Aconselhando Cassio a um tal caminho,
Que só lhe trará bem? *Bendito inferno!*
Pra cometer seus mais negros pecados,
Os demônios começam celestiais,
Como eu agora [...]



(SHAKESPEARE, 2011, p. 66-67, grifo nosso).

Ainda nesse trecho, ao dizer "Bendito inferno", Iago reforça a ideia da ambiguidade de seu personagem, assim como alude à questão da coexistência entre o bem e o Mal, Deus e o Diabo, Otelo e Iago. Se nos voltarmos para essa ideia da coexistência do sagrado benigno e do maligno, temos em Otelo e Iago um claro exemplo dos dois lados da moeda.

De um lado, Otelo, o deus da guerra que se permite confiar e amar; do outro, Iago, à sua sombra, conspirando pela sua ruína, alimentando o ódio que sente do general e se rebelando em suas costas, arquitetando sua vingança pela rejeição que acredita ter sofrido, assim como o fez Lúcifer, porém, com muito mais eficácia já que destrói aquele que feriu seu orgulho, pois "[...] Deus faz apenas o traidor, o gênio faz Iago [...]" (HUGO, 2000, p. 174).

Essa ambiguidade de Iago pode ser percebida logo no primeiro ato, quando ele deixa transparecer a relação ser e parecer ao dizer: "Embora eu o odeie como o inferno, / Devo enfeitar-me como os sinais do afeto, / Sinais, apenas" (SHAKESPEARE, 2011, p. 18). São esses falsos sinais do afeto que levarão Otelo à ruína, já que, em momento algum, questiona a honestidade do vilão. Ainda que se enfureça quando Iago sugere que Desdêmona é desonesta, o mouro continua a confiar nele, permitindo que dê provas do que diz. Essa oposição do ser *versus* parecer é explorada por Nietzsche (2008, p.48):

o próprio homem tem uma inclinação imbatível a deixar-se enganar e fica como que encantado de felicidade quando o rapsodo narra-lhe contos épicos como se estes fossem verdadeiros, ou então, quando o ator, no espetáculo, representa o rei ainda mais soberanamente do que o exibe a efetividade.

É esse encantamento diante da representação que cega Otelo, já que Iago, ao fingir, empenha-se muito mais em dar exemplos de sua honestidade do que alguém que é genuinamente honesto. Sua atuação impecável no papel que escolhe representar é infalível justamente por ser planejada minimamente com todos os detalhes possíveis.

Em sua execução do papel de amigo e funcionário sem máculas, Iago vai assumindo as características letais dos demônios disfarçados, conforme os conhecemos pelo viés cristão. Outro aspecto que reporta a tais valores, ainda herdados do período medieval, encontra-se no ato de perdão de Desdêmona que, mesmo prestes a ser morta pelo marido, não o acusa.

Essa representação da pureza de Desdêmona, que não foi capaz de sentir raiva nem mesmo diante da dor de uma morte brutal causada pelas mãos daquele em quem tanto confiava, remete às palavras de Victor Hugo (2000, p.186), que a coloca como a criatura benigna vítima do Mal que habita nos outros:

Iago perto de Otelo é o precipício perto do deslizamento. Por aqui, ele diz baixinho. A armadilha aconselha a cegueira. O tenebroso guia o negro. A impostura se encarrega do esclarecimento necessário à noite. O ciúme tem a mentira por cão de cego. Contra a brancura e a candura, Otelo, o negro, Iago, o traidor, que há de mais terrível. Essas ferocidades da sombra se entendem. Essas duas encarnações da igreja conspiram, uma rugindo, outra caçoando, a trágica sufocação da luz.

Iago, no papel de acusador de Desdêmona e de guia para a queda de Otelo, mais uma vez assemelha-se ao Diabo, que está sempre perto, à espreita, esperando uma oportunidade para agir e liquidar sua vítima. Otelo, por sua vez, é tido como aquele que foi conduzido à própria destruição por acreditar cegamente e não atentar para o Mal que estava ao seu lado. Tal fato alude à conhecida passagem bíblica que diz: "Sêde sóbrios e vigiai, porque Diabo, nosso acusador, anda ao redor de vós como o leão que ruge, buscando a quem devorar. Resisti-lhe fortes na fé. Vós sabeis que os vossos irmãos, que estão espalhados pelo mundo sofrem os mesmos padecimentos que vós" (I Pedro 5: 8-9).

É importante mostrar que, até o momento em que se sente preterido e lesado por Otelo em favor de Cassio, Iago não apresentava nada que pudesse ser usado para mostrar seu caráter maquiavélico, assim como o Diabo era o anjo em quem Deus confiava, conforme o livro de Ezequiel, capítulo 28, versículos 14 e 15:

Tu eras o querubim, ungido para cobrir, e te estabeleci; no monte santo de Deus estavas, no meio das pedras afogueadas andavas. Perfeito eras nos teus caminhos, desde o dia em que foste criado, até que se achou iniquidade em ti.



Assim como o querubim ungido, Iago desfrutava da mais absoluta confiança por parte de Otelo, como fica explícito quando o general pede a ele que escolte sua esposa até Chipre: "Aposto a vida em sua honra. Iago, / a ti devo entregar minha Desdêmona" (SHAKESPEARE, 2011, p. 35).

Entretanto, a partir do momento em que decide conspirar para a queda de Otelo, Iago deixa transparecer para o leitor, mais especificamente, as mais sórdidas características de vingador e mesquinho, que se sente prejudicado e que vai, então, tecendo uma rede de mentiras, pois "[...] ninguém mente mais que o homem indignado" (NIETZSCHE, 2011, p.45).

O deleite de Iago a todo momento com o desenrolar de sua trama é percebido em vários momentos com destaque para aqueles em que ele se vê diante de uma situação de risco, como quando Otelo pede que dê provas concretas da acusação contra Desdêmona e ele, prontamente, improvisa na forma como vai dar sequência às suas artimanhas, assumindo não apenas o papel de alguém vingativo, mas o papel do Mal que contamina a todos:

A parte maldita é a do jogo, do aleatório, do perigo. É ainda a da soberania, mas a soberania hirsuta e hostil. É também o mundo da expiação. Dada a expiação, o sorriso ao qual essencialmente a vida permanece igual nele transparece. (BATAILLE, 1989, p. 28).

O Mal que toma forma com Iago na peça vai sendo evidenciado com o entusiasmo dele ao ver o efeito que suas armadilhas causam nos outros, como no quarto ato, quando esboça grande contentamento ao assistir Otelo ser consumido por uma crise nervosa após ouvir Cassio e Iago conversando e debochando de Bianca, enquanto o mouro acredita que a conversa seja sobre Desdêmona:

Iago: Vamos, trabalha!
Avante, meu remédio: assim os crédulos,
Assim os tolos e as mulheres castas
Sem culpa são punidos.
(SHAKESPEARE, 2011, p.102)

Iago mostra traços de crueldade não somente com as palavras que emprega para torturar Otelo, mas também como sugere que ele mate Desdêmona, pois ao ser solicitado veneno, Iago sugere estrangulamento, o que seria mais doloroso para a vítima, assim como ampliaria o desespero de Otelo ao usar as mãos para matar sua amada: "Não use veneno, estrangule-a na cama, na / mesma cama que ela contaminou" (SHAKESPEARE, 2011, p. 109).

Essa crueldade é similarmente aplicada a Rodrigo e Emília, os quais ele mata apenas para que seu plano não seja descoberto, porém o ápice de fato de sua mais absoluta figuração do Mal em pessoa ocorre ao término da peça, quando o próprio Otelo assume que se Iago é o diabo, não pode morrer e Iago responde que embora sangue, permanece vivo:

Otelo: Eu olhei os seus pés, mas isso é lenda;
Se és o diabo, não posso matar-te.
(Fere Iago)
Ludovico: Tirem-lhe a espada.
Iago: Eu só sangro; estou vivo.
(SHAKESPEARE, 2011, p. 149-150).

Tais atitudes são seguidas por um final enigmático quando Iago decide que ele não dirá mais nenhuma palavra, deixando até mesmo de expressar seus reais motivos por tudo o que causou, na tentativa, talvez, de uma redução de sua pena ou mesmo para que suas razões possam ser de algum modo compreendidas. O que ele escolhe é não se importar, como se o auge de sua plenitude estivesse sendo atingido ali, diante dos cadáveres de inocentes.

É, também, a morte dos personagens que nos mostra o desperdício da vida diante da mentira e da inveja, já que é a abreviação dessas vidas inocentes que cabem como desfecho do jogo que Iago jogou sozinho, como a mão que controlava seus fantoches.

O silêncio que ele adota seguido da catástrofe nos faz perceber que ele sente que seu dever estava cumprido, ao aniquilar aquele que o preteriu, pois mesmo que tenha sido descoberto, isso se deu tarde demais, deixando a inveja e o Mal em Iago triunfarem.



Considerações finais

No início de nosso trabalho, propomos o desenvolvimento de um texto com foco no estudo do personagem Iago, da peça teatral *Otelo* (1604), escrita pelo dramaturgo inglês William Shakespeare. Nossa abordagem foi centrada em buscar elementos que permitissem realizar a aproximação entre o vilão shakespeariano e o maior arquétipo do Mal em nossa cultura, o Diabo.

Direcionamo-nos para os estudos a respeito do Mal e da figuração do Diabo na literatura, tendo como eixo central textos de Bataille, Nogueira, Nietzsche, Kelly, Cousté e Bloom. Essa parte do trabalho comportou um aparato geral sobre as configurações do Mal e como o mesmo vem sendo tratado em obras de arte e o Diabo como a materialização do Mal.

Em nossa busca por fornecer algo relevante no que tange às pesquisas sobre a obra de Shakespeare, compreendemos que, quando a proposta aborda um autor com uma vasta lista de trabalhos já realizados sobre o que escreveu, é preciso que se encontre um novo caminho a ser seguido para que a pesquisa seja efetivada.

Dessa maneira, nosso estudo tratou de questões pertinentes a uma vertente específica: a figuração do Mal, utilizando o texto para apresentar exemplos relevantes dos pontos de contato de Iago com o Diabo. Entendemos que, na construção complexa de seus personagens, os vilões shakespearianos possuem características que engrandecem ainda mais sua obra, pois "é uma literatura impossível, em suma, quando não se pensa em jogar nela a amargura de um pouco de maldade" (NIETZSCHE, 2011, p. 148).

Referências

- BATAILLE, Georges. **A literatura e o mal**. Porto Alegre: L&PM, 1989.
- BÍBLIA, Português. **A Bíblia Sagrada**: Antigo e Novo Testamento. Tradução de João Ferreira de Almeida. Edição rev. e atualizada no Brasil. Brasília: Sociedade Bíblia do Brasil, 1969.
- BRADLEY, A.C. **A tragédia shakespeariana**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- COUSTÉ, Alberto. **Biografia do Diabo**: O Diabo como a sombra de Deus na história. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1996.
- GIACIOIA JUNIOR, Oswaldo. **Nietzsche e para além de bem e mal**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1954.
- HELIODORA, Barbara. **Falando de Shakespeare**. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- HUGO, Victor. **William Shakespeare**. Londrina: Campanário, 2000.
- KELLY, Henry Ansgar. **Satã: uma biografia**. São Paulo: Globo, 2008.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Sobre verdade e mentira**. São Paulo: Hedra, 2008. _____ **Além do Bem e do Mal**: Prelúdio de uma Filosofia do Futuro. 3. ed. São Paulo: Escala, 2011.
- NOGUEIRA, Carlos Roberto F.. **O diabo no imaginário cristão**. São Paulo: Ática, 1986.
- SHAKESPEARE, William. **Otelo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.



Uma abordagem psicanalítica de **Macbeth**: a destrutividade e a pulsão de morte no arquétipo Rei e Rainha

Linda Catarina Gualda (FATEC-Itapetininga/SP)

RESUMO: O artigo se propõe a analisar a peça "maldita" de Shakespeare - *Macbeth* - com o intuito de investigar o casal Lady Macbeth e Macbeth à luz da teoria de Carl Jung que não encara os impulsos sexuais como a base de tudo e nem a espiritualidade como uma muleta. Partindo do pressuposto que somos regidos pela manifestação de alguns arquétipos, escolhemos abordar aqui o arquétipo do **Rei/Rainha**, mais especificamente a sombra desse arquétipo que culmina em destrutividade, pulsão de morte e repressão sexual numa peça onde o clima de pesado e a forte inclinação à imaginação são elementos predominantes. Considerando que as dimensões arquetípicas trabalham com luz e sombra, ou melhor, tudo aquilo que se reprime ou não se conhece, o que veio à luz ou que se esconde, as projeções e as distorções, propomos discutir agora como o verdadeiro arquétipo Rei e Rainha é ofuscado pelo falso tornando os personagens sombrios e culminando em seus destinos trágicos.

Palavras-Chave: Arquétipo; Carl Gustav Jung; William Shakespeare

Considerações iniciais

"Se existe um autor que se tornou um deus mortal, esse autor é Shakespeare". Harold Bloom

Destinadas a todo tipo de público, as obras shakesperianas traziam desde a piada mais chula até o mais alto grau de refinamento da linguagem. Antes dele, havia as peças medievais que representavam a dicotomia entre o bem e o mal, predominando a idéia do *every man*. O ambiente de encenação era o palco elizabetano e o cenário dependia dos figurinos, sendo estes muito ricos, porque tudo era ganho dos reis. Com a chegada de Shakespeare, a forma de abordagem e o desenvolvimento de determinada temática se alteram drasticamente: o autor convoca a audiência a imaginar, a participar, tanto que o público afirmava que ia ouvir uma peça e não que ia assistir. De acordo com Peter Brook (1970, p. 89), as peças de Shakespeare foram escritas para serem representadas sem interrupção e tinham

uma estrutura cinematográfica com breves cenas alternantes, com a trama entrelaçada à subtrama e tudo era parte de uma forma global, que só era revelada dinamicamente; isto é, na sequência ininterrupta dessas cenas, sem o que seu efeito e poder se reduzissem tanto quanto um filme que fosse projetado com intervalos e interlúdios musicais entre cada rolo.

Shakespeare tornou-se o primeiro autor universal, substituindo a Bíblia no consciente secular. Uma razão para esse fenômeno pode ser atribuída, segundo o crítico literário Harold Bloom, a dois fatores: primeiro, ao fato dele não ter escrito suas próprias obras, mas delas serem escritas pela energia social, política e econômica da época; o segundo motivo parte do pressuposto que "Shakespeare é universalmente considerado o autor que melhor representou o universo concreto, em todos os tempos" (2001, p. 42).

A verdade é o autor investiga a capacidade do ser humano atribuir significação à indiferença do universo perante sua pequenez e de que maneira atribuímos a divindades nossa paternidade, nosso sentimento de orfandade. De fato, Shakespeare trabalha com o



homem diante de si mesmo. E esse trabalho do artista é como uma força da natureza que vai além do destino pessoal, já que o processo criativo que o circunda é encarado como "ativação inconsciente da imagem arquetípica e sua elaboração e configuração até atingir uma obra acabada" (ZIMMERMANN, 1992). Por isso, o revisitamos, porque precisamos desse mundo que ele cria e que na verdade está em nós mesmos. Nesse sentido, é impossível alguém sair incólume de uma peça de Shakespeare, pois ela toca o âmago da alma, as profundezas mais abissais do ser humano. Diante de uma obra dessa magnitude, cada um vê a si mesmo como um espelho da alma. Isso equivale dizer que a obra de Shakespeare nos extrai de nossa natureza, de nosso cárcere e traz à tona nossos impulsos, desejos mais recônditos. Por meio de peças plenamente humanas com personagens que nos traduzem, acabamos por nos reconhecer neles.

Antes de Shakespeare, os personagens são, em sua maioria, planos, amorfos, verdadeiras alegorias sem desenvolvimento interior, apenas apresentando alguma alteração interna a partir de seu relacionamento com os deuses. O autor inglês nos apresenta personagens que não se revelam ao público, se desenvolvem diante de nós. "Às vezes, isso ocorre porque, involuntariamente, escutam a própria voz, falando consigo mesmos ou com terceiros. Para tais personagens, escutar a si mesmos constitui o nobre caminho da individação" (BLOOM, 2001, p. 19 – grifo nosso).

As peças de Shakespeare vão além da representação e os fortes personagens que criou, como Hamlet, Iago, Lear, Macbeth, entre outros, são exemplos não somente de geração de sentido, mas principalmente pela criação de novas formas de consciência. Para Bloom, isso é possível porque Shakespeare em suas obras-primas não estava "imitando a vida", e sim criando vida, já que suas peças apresentam os "aspectos da vida social que podiam ser inteligíveis à audiência e que podiam dialogar com as convicções das pessoas" (FRYE, 1992, p. 15).

Dessa maneira, escolhemos analisar a peça "maldita" de Shakespeare – *Macbeth* – com o propósito de investigar o casal Lady Macbeth e Macbeth à luz da teoria de Carl Gustav Jung. Partindo do pressuposto que somos regidos pela manifestação de alguns arquétipos e suas sombras, escolhemos abordar aqui o arquétipo do **Rei/Rainha**, mais especificamente a sombra desse arquétipo que culmina em destrutividade, pulsão de morte e repressão sexual numa peça onde o clima de pesado e a forte inclinação à imaginação são elementos predominantes.

1. Arquétipos e sombras em *Macbeth*

"O homem não consegue viver sem significado" (Carl Jung)

Primeiramente, vale a pena dizer que Carl Gustav Jung define duas dimensões para a psique: **consciência**, aquilo que somos capazes de perceber e de fazer, em outras palavras, tudo que é relativo ao conhecimento e controle e o **grande inconsciente**, estado paradisíaco, sem questionamentos, sem angústias, o estado de onde o ser humano veio, mas à medida que evolui passa à consciência. O ser humano nasce no inconsciente (imerso na água), mas ao se desenvolver ele adquire consciência (linguagem, símbolos, etc.) e quando ele compreende sua consciência ele passa a dialogar com o inconsciente (JUNG, 2005, p.36). Este último é a matriz da consciência, o germe de futuros conhecimentos. No inconsciente os eventos que nos acontecem têm sentido não pela relação causa e efeito, mas pela sincronicidade, pela lógica da coincidência significativa¹ (JUNG, 2008, p. 19-24).

O inconsciente pode ser dividido em pessoal e coletivo: o primeiro diz respeito ao que não se conhece, aquilo que se reprimiu, mas que é individual; o segundo se refere a todos os conteúdos que pertencem à humanidade, é o grande arsenal de imagens, sentimentos, procedimentos que vem completar o inconsciente pessoal. É uma fonte inesgotável, porque está em criação, em movimento, em desenvolvimento, é orgânico (JUNG, 2005, p.41-42).

Tudo que se constela na consciência se constela em polaridades: consciente/inconsciente, dia/noite, amor/ódio, etc. Quando vivemos bem com essas dicotomias é porque a psique criou uma função de transcendência que resolve temporariamente tal tensão. A polaridade entre consciente e inconsciente gera o conflito e a síntese, a partir do processo de autoconhecimento, culmina na atualização de

¹ Nossa vida está baseada na idéia de causa e efeito, mas para Jung há também uma relação de afinidade, algo que possui sentido, significado. Nesse sentido, a sincronicidade passa a ser a vivência da atitude simbólica perante determinado evento (JUNG, 2008, p. 22).



potencialidades (evolução). Apesar de almejarmos a síntese, é necessário o conflito, pois com o equilíbrio não há desenvolvimento, além disso, as vivências arquetípicas vêm ao nosso encontro quando estamos em conflito, os chamados momentos de adversidade. A história do ser humano é o constante diálogo entre o consciente e o inconsciente. O arquétipo se manifesta quando a consciência, a realidade não é capaz de suprir nossas necessidades (JUNG, 2007, p. 7-17).

A palavra arquétipo significa *primeiro tipo* ou *padrão original*, é uma forma de sinalizar o que é primordial em nós, aquilo que é mais original na alma. Nenhum arquétipo e nem mesmo todos juntos podem abarcar a complexidade do nosso ser. Além disso, os arquétipos são inatingíveis e entram em contato conosco através dos sonhos, das manifestações artísticas e dos complexos². Todavia, eles podem apontar características daquilo que somos e quanto mais antigo ou primordial for o arquétipo, mas profunda será sua ação (JUNG, 2007, p. 6).

Para Carl Jung, a psicologia do inconsciente concebe a vivência simbólica do indivíduo como fundamental para seu crescimento e equilíbrio psíquicos e é através da relação com seu interior, com a dimensão inconsciente que se abre um caminho de crescimento e transformação³ do ser humano. Quando nos deixarmos inspirar e estimular pelas imagens arquetípicas que se manifestam em momentos específicos, "estamos entrando em contato com o mais novo desenvolvimento psíquico que nos é possível alcançar no momento e, assim, nos colocamos no caminho da Individuação e nos preparamos para o futuro que a humanidade deverá atingir" (ZIMMERMANN, 1992).

Jung estabelece ainda que o inconsciente é a fonte da consciência e do espírito criador ou destrutivo da humanidade e que o inconsciente coletivo é constituído por inúmeros arquétipos que emanam das bases universais da alma humana. Para ele, a totalidade é alcançada através da integração dos arquétipos do mundo do inconsciente que emergem para o consciente. Esse processo é denominado individuação e Jung o define como a integração do verdadeiro eu (JUNG, 2006, p. 44-45).

Assim, temos os arquétipos da alma, definidos como a expressão daquilo que há de mais profundo em nós, mas há também as sombras dos arquétipos, ou seja, as distorções. Cada arquétipo possui tanto uma expressão verdadeira como uma sombria e ambas estão entrelaçadas em nossas almas e a totalidade só se obtém quando nos envolvermos ao que é primordial, confrontando a sombra e transformando o falso eu.

Segundo Philip Newell (p.1), há cinco conjuntos de características que se agrupam em torno de uma particular expressão da alma. A saber: o *Rei* e a *Rainha*, a dimensão da alma que mantém unido o reino interior do nosso ser, sem o qual seríamos dominados pelo caos e a desordem; o *Amigo* e o *Amante*, aquela parte de nós que se revela somente através das relações ou no desejo daquilo que nos comovam; o *Guerreiro* e o *Juiz* que refletem nossa paixão pelo que é correto e justo, mas com sombras que podem se transformar em dominação e injustiça; o *Profeta* e o *Mago* dotados de percepção e intuição, capazes de vislumbrar o futuro e transformar o presente e, por último, o *Bufão* e o *Meditativo* que alertam aos novos começos e se encontram nas transformações espontâneas.

Em *Macbeth* podemos identificar alguns temas arquetípicos: o desencontro, a loucura, o estado de embriaguez (casal sem lucidez), a morte. Na peça, o amor do casal não é um amor de reconhecimento, haja vista que ambos não se sentem afirmados pelo outro. A falta de equilíbrio, percebida na tensão que envolve a peça, só é resolvida na morte. Na peça, o que está profundamente plantado na alma do protagonista acaba sendo distorcido e ofuscado e a mais essencial energia torna-se deformada e mal-direcionada. Nesse sentido, as correntes de seu ser profundo iniciam um fluxo contra a vida em vez de a favor desta e ele passa a achar que a sombra é a verdadeira face de sua alma em vez de apenas uma distorção do seu conteúdo original.

Isso posto, considerando que as dimensões arquetípicas trabalham com luz e sombra, tudo aquilo que se reprime ou não se conhece, o que veio à luz ou que se esconde, as projeções e as distorções, propomos discutir agora como o verdadeiro arquétipo *Rei* e *Rainha* em *Macbeth* é ofuscado pelo falso tornando os personagens sombrios e culminando em seus destinos trágicos.

² Complexo é o agrupamento (ou conjunto) de vivências humanas gerais que se manifestam de maneira diferenciada em cada um de nós (JUNG, 2003, p.11).

³ Transformação aqui não se limita apenas ao conceito ocidental moderno que a vê como o resultado de um determinado encadeamento de fatos, mas como "movimento dinâmico, energia veiculada por símbolos internos, que passa imperceptivelmente de uma forma para outra como um fio condutor" (ZIMMERMANN, 1992).



1.1. O arquétipo do Rei e da Rainha em *Macbeth*: a luz e a sombra

Segundo Newell (p.1), o arquétipo do Rei e da Rainha é aquilo que mantém unido nosso reino vital, o que dá coesão ao nosso ser profundo, a nossa vontade interior, o centro determinante de nossa psique. É a parte de nós que exerce um tipo de autoridade final sobre os outros aspectos que nos completam. Cabe ressaltar que, embora o Rei/Rainha em nós possa ser perturbado ou desordenado, podendo ser transformado em sombra ou em falsa expressão, a verdadeira realeza do nosso ser jamais poderá ser controlada por outros, ou seja, a soberania só a nós pertence. Em outras palavras, ela nunca poderá ser submetida ao domínio alheio.

Ainda segundo o autor, o arquétipo *Rei e Rainha* não é algo isolado, ele se manifesta no estabelecimento das relações e a realização desta dimensão do nosso ser se encontra não no exercício de uma soberania de mão-única, mas no vai-e-vem do encontro mútuo das personalidades. Pensando nisso, o verdadeiro desafio é saber exatamente quais são os limites existentes em nossas vidas e em nossas relações.

Em contrapartida, o *falso Rei e Rainha* consiste naquilo que está traindo a nossa soberania, ou seja, aquela parte em nós que é tão insegura acerca de sua identidade interior que nos leva à busca desesperada pelas coisas externas, a fim de ancorarmos nossa confiança. Passamos a viver em prol da autoridade secundária de opiniões externas, preocupados se somos ou não aprovados e aceitos, ao invés de vivermos em função da autoridade primária que vem do nosso ser verdadeiro, que conhece nossa capacidade de realização (NEWELL, p. 2). Quando o falso arquétipo se instala em nós, ignoramos a soberania e a paixão da alma e acabamos vivendo tragicamente afastados da vitalidade de nossas verdadeiras raízes.

Em *Macbeth* percebemos claramente que o arquétipo do *Rei/Rainha* está doente e, conseqüentemente, todo reino interno da vida do casal sofre e se desintegra. Lady Macbeth e Macbeth estão desestabilizados de dentro para fora e suas energias, desejos e relacionamentos se tornam mal direcionados e caóticos. Além disso, o entendimento do casal e a determinação interior estão enfraquecidos, já que por não conhecerem a si mesmos estão desorientados por uma falsa leitura de suas próprias consciências. O casal passa a ser guiado por energias que são destrutivas em vez de criativas e por modos de pensar que mais fragmentam do que promovem a integração de suas vidas. Basta observar o exemplo a seguir.

MACBETH: Se isto vem a se cumprir, foi para os filhos dele
Que maculei com sangue minh'alma. E para eles o imbele
Rei da Escócia assassinei. Então para esta raça
De rancores abasteci da minha paz a taça.
Para torná-los reis, para Banquo, ao tirano
Adversário comum dos homens que eu, insano,
Esta riqueza entreguei de minh'alma imortal.
Fatalidade, vem, surge antes que tal
Se cumpra. Vamos lutar. Lutar até morrer.
(Ato III - Cena 1)

O casal Macbeth é a imagem de seres vivendo fora de si, sombras de seus verdadeiros "eus", vivendo a uma trágica e inalterável distância da força e da soberania que estão dentro deles. E ela enlouquece, de tal maneira que a terrível confusão em sua vida e a dor da culpa a leva à irrealidade e à psicose. A perda de contato entre o eu consciente e o inconsciente profundo é um dos maiores sintomas da loucura (JUNG, 2003, p. 58). Sendo assim, as dimensões ameaçadoras do desconhecido passam a dominá-la e o mundo de Lady Macbeth torna-se povoado pelos demônios do inconsciente. Quando já está completamente perdida, vemos que há um desequilíbrio entre o consciente e o inconsciente que prejudica sua vida e destrói seu relacionamento com o marido, que já havia sido rompido após o assassinato de Duncan.

Com Macbeth isso não ocorre de maneira muito diferente: desde a morte que causara ao Rei para lhe usurpar o trono, Macbeth vive inteiramente o seu lado sombra, descendo cada vez mais em uma espiral de irrealidade e o caos interno que infecta não apenas seus próprios relacionamentos, mas também toda a dimensão do seu reino. Ele não pode se livrar dos seus temores porque sua realeza foi algo roubado em vez de lhe ser outorgado, vivendo em perpétua ansiedade de perder o que não é verdadeiramente seu. Há discórdia e conflito constante espalhando-se por suas terras, isso porque confusão e loucura raramente ficam contidas em si mesmas, gerando instabilidade e insensatez dentro dele e naqueles que o circundam (NEWELL, p.6).



O que falta ao casal Macbeth, entre outras coisas, é compaixão: não importa quão poderoso é o rei ou a rainha, mas sem compaixão a vida de um reino não irá bem, já que com a ausência desta a soberania fica desfigurada. Lady Macbeth e Macbeth falham na vida e nos relacionamentos não pela falta de poder e determinação, mas por não sentirem piedade, haja vista que sem disposição para perdoar, as relações entrarão em colapso. Seja externamente em relação ao outro, ou internamente em relação a como vêem e tratam a si mesmos, a vida de ambos fora solapada pela falta de compreensão.

A única maneira de trazê-los de volta à luz é identificar o que não lhes é verdadeiro, de modo que ambos possam reativar o que está profundamente adormecido, a verdade. Apenas diante de uma posição externa que produza uma confusão interna, poderá surgir uma sustentação que dê profundo sentido ao direcionamento de ser interior de cada um deles.

2. O pesadelo e a imaginação

"Foi-se o homem, senhor? Restou somente o insano?" (Lady Macbeth)

Macbeth, escrita por volta de 1605, é considerada a peça maldita de Shakespeare, haja vista que desde seu início temos a sensação de estar dentro de um pesadelo, com bruxas medonhas, relâmpagos, trovões e com a anunciada emergência da confusão do mal e do caos. O protagonista é dotado de inteligência abaixo da média, mas possui imensa capacidade de fantasiar. Harold Bloom (2001, p. 643) elucida essa questão, afirmando que

Shakespeare confere pouca capacidade de cognição aos personagens de *Macbeth*, e ao protagonista menos que a todos. (...) Shakespeare dispersa a energia mental, de maneira que nenhum personagem, isoladamente ou em grupo, é capaz de chegar a um entendimento da tragédia em questão. Em *Macbeth*, o intelecto está ausente, tendo abandonado tanto os humanos quanto os espíritos, e erra como bem quer, percorrendo, caprichosamente, os cantos mais remotos do vazio cosmológico.

Durante a peça, as três bruxas – referidas por outros personagens como “the weird sisters” – dão vazão aos pensamentos malignos e tentações inconscientes do mal. Em parte, os danos que causam são provenientes de seus poderes sobrenaturais, mas principalmente são o resultado da fraqueza de compreensão de seu interlocutor – ela jogam com a ambição de Macbeth como se ele fosse uma marionete. As barbas das bruxas, suas poções bizarras e seus discursos ritmados as tornam um pouco ridículas, como caricaturas do supernatural. Para elas, Shakespeare usa falas duplas e rimadas (a mais famosa talvez seja “Double, double, toil and trouble, / Fire burn and cauldron bubble”) que as separa dos demais personagens da peça, que em sua maioria falam em verso branco.

De fato, elas são claramente os personagens mais perigosos na peça, sendo ao mesmo tempo tremendamente poderosas e malvadas. Suas rimas funcionam como uma canção de ninar maligna que anuncia o terror. Dessa maneira, o público é levado a questionar se as bruxas são agentes independentes brincando com vidas humanas ou agentes do destino, cujas profecias são apenas o inevitável. Entretanto, a peça não apresenta resposta fácil, já que o autor, propositalmente, as mantém fora dos limites da compreensão humana.

Não se pode negar que as bruxas tenham existência própria, mas vale lembrar que Macbeth tem mais poder implícito sobre elas do que elas sobre ele. As bruxas nada acrescentam àquilo que já está na mente de Macbeth. No entanto, sem dúvida, levam-no a entregar-se, inteiramente, à sua ambiciosa imaginação. Talvez, sejam as bruxas, na verdade, responsáveis pelo fato de Macbeth ficar tão impassivo ao confrontar a fantasmagoria que, segundo Lady Macbeth, sempre o visitara (BLOOM, 2001, p. 650).

Segundo Paulo Ghiraldelli Jr. (2008, p. 84), as bruxas podem funcionar como um incentivo para aquilo que Macbeth já tinha em mente ou, então, pode ser vistas como um oráculo, ou seja, aquele que não revela nem inventa a verdade, apenas diz a verdade que precisa acontecer. Isso equivale dizer que “embora ubíqua, a bruxaria não é capaz de alterar os fatos, mas a alucinação é capaz de fazê-lo – e o faz” (BLOOM, 2001, p. 632). Portanto, podemos afirmar que *Macbeth* é a tragédia da imaginação e esta tem um valor absoluto e assustador. Com isso, Shakespeare objetivou que a audiência empreendesse “uma jornada ao mais nefasto interior de Macbeth, onde encontramos a nós mesmos, naquilo que temos de mais autêntico e estranho, como assassinos em espírito e do espírito” (BLOOM, 2001, p. 634).



Vejamos um exemplo de como a imaginação do protagonista o empurra para a ruína de sua consciência:

MACBETH: Meu pensamento, onde o assassinio é ainda
Projeto apenas move de tal sorte
A minha simples condição humana,
Que as faculdades me paralisam
E nada existe mais senão aquilo
Que não existe.

Macbeth fala consigo mesmo como se estivesse em transe, na linha tênue entre a profecia e o delírio. Na peça, o pesadelo e o clima de terror vai consumindo todo o ambiente do castelo a partir das mentes perturbadas do casal. "Embora as aparições sobrenaturais não destoassem no teatro elizabetano, aqui elas surgem justamente num contexto de embaralhamento entre realidade, fantasia, desejo e pesadelo" (TAMM, 2006, p. 49).

De acordo com Carlos Tamm (2006, p. 50), o casal perverso, atacado e perseguidor dentro de si só pode gerar uma união destrutiva, mesmo porque o que move o conflito é uma mudança externa real que concretiza um desejo. Nesse sentido, "as bruxas podem ser vistas como uma projeção horrível de aspectos dos próprios protagonistas". Em determinado momento da peça fica claro que Macbeth não pode viver sem sentir culpa e ao mesmo tempo não pode reparar a situação em que se vê envolvido.

MACBETH: Ter consciência
Do que pratiquei - melhor seria
Perder conhecimento de mim mesmo. (Ato II, Cena 2)

MACBETH: As coisas iniciadas
Pelo mal devem ser pelo mal terminadas
Vem, eu te peço, vem comigo. (Ato III, Cena 2)

MACBETH: ... fui tão longe
Neste rio de sangue, que, a vadeá-lo,
Retroceder ser-me-ia tão penoso
Quanto ir adiante. (Ato III, cena 3)

Por esse motivo, a compaixão, os escrúpulos e a piedade são tidos como contrários à coragem, a eles só restam a morte como consequência, o assassinato de quem testemunhou seus atos e isso passa a ser a única motivação de Macbeth. "A culpa só volta na forma de alucinações e delírios de cunho persecutório, só na psicose volta aquilo que se tentou excluir, deixar de fora da mente. (...) As mãos sujas de sangue nos lembram as mãos lavadas freneticamente pelos neuróticos obsessivos" (TAMM, 2006, p. 51).

Para Harold Bloom (2001, P. 637), o sangue em *Macbeth* não assusta apenas por estar estampado nos assassinos, mas, principalmente, pelas implicações da sanguinária imaginação do protagonista. Considerada, a "tragédia de sangue", a peça apresenta um usurpador que se move "em meio a uma fantasmagoria de sangue: sangue é o componente básico de sua imaginação. Macbeth percebe que é o sangue que lhe faz oposição, e que essa força oposta o impele a derramar mais sangue".

Isso porque dentro da peça a ambição é voracidade, destrutividade e pulsão de morte. Não há espaço para o amor, apenas para a inveja e destruição. A loucura de Lady Macbeth é proveniente da ambição cega e crueldade acima de tudo; as ações em clima de pesadelo se sobrepõem às digressões e, assim, pouco sabemos da história anterior do casal. Sem raciocinar, Lady Macbeth e Macbeth continuam às cegas e de modo visceral executando seus planos de morte, não se dando conta de que é justamente isso que os espera. É essa não compreensão do que lhes acontece que move a peça, por isso,

é fundamental que não haja brecha para o pensamento, para a respiração, para qualquer possibilidade de reflexão ou de vivência de sentimento ou consciência em relação aos próprios atos, da parte do casal principal. Quando o pensamento surge, é como ameaça, e por isso é logo descartado em nome da ação. (...) é preciso buscar o engano, o esquecimento, o desconhecimento, para que a razão aqui não opere nenhum papel. Há um fanatismo cego que desencadeia as forças mais bárbaras e primitivas do homem. Rapidamente não há nem justificativa nem omissão quanto aos crimes (TAMM, 2006, p. 53 - grifo nosso).



Embora Macbeth tente resistir ao ato assassino, ele se deixa dominar pelos desejos da esposa que o empurra para o abismo (sem se dar conta de que ela cairá primeiro). Ele sabe que é injusto, errado e sórdido assassinar alguém que pode ser considerado seu próprio pai (Duncan), mas fará isso e a consciência desse ato, transformada imediatamente em culpa, é uma das chaves da tragédia.

MACBETH: Que mãos são estas? Ah! Elas ferem-me os meus olhos.
Poderia todo o grande oceano de Netuno lavar esse sangue
Limpando-o de minha mão? Não; pelo contrário, esta minha mão
Deixaria encarnados os inúmeros mares do mundo,
Avermelhando todo aquele verde.
(...)
Conhecer o que fiz, melhor seria não me conhecer. (Batidas).
Acorda Duncan com essas batidas! Ah, se pudésseis! (Saem).

O assassinato do Rei Duncan acontece na calada da noite, num ambiente frio, sombrio e tenebroso que, outrora silencioso, na fatídica noite não está tão quieto assim: o pio estridente da coruja assusta Lady Macbeth, batidas incessantes são ouvidas no portão, o ronco dos vigias incomoda, o barulho dos grilos está alto demais e Macbeth parece escutar vozes ("Tive a impressão de ouvir uma voz que gritava / continuamente gritava / quem gritava assim?"). Na cena, o silêncio da noite e do sono é violado por esses barulhos inusitados e se transforma em sangue e morte. É o prenúncio do caos, não apenas em relação a sequência de assassinatos que virá mais tarde, mas também em relação ao casal que se perde para sempre. Ambos estão abandonados em seus mundos: ela por se incomodar com a fraqueza dele (sua linguagem é mais ação e menos sentimentalismo) e ele por não compreender o pragmatismo dela (Macbeth não recebe solidariedade por parte da esposa e, fora de si, só lamenta o ato cometido). Basta notar as falas que seguem ao primeiro crime:

LADY MACBETH: ... O que você disse:
MACBETH: Quando?
LADY MACBETH: Agora.
MACBETH: Quando descia?

A confusão, o ritmo e a incoerência assinalam a dúvida, a incerteza, o distanciamento do casal e a ruptura de sua união. Eles serão cúmplices nos assassinatos, mas jamais voltarão a ter uma unidade e seus diálogos serão a todo tempo desconfortáveis e angustiantes. De fato, tudo é um grande mal-entendido para ambos que aponta, através das falas, não somente a crise no relacionamento, mas também suas consciências. Nessa cena, tempos um exemplo do efeito *happening* - "o momento em que o ilógico rompe a nossa compreensão cotidiana, forçando-nos a abrir mais os olhos" (...) "o momento de surpresa é uma virada no caleidoscópio, e o que vemos podemos reter e relacionar às indagações dramáticas que se repetem transpostas, diluídas e disfarçadas, na vida" (BROOK, 1970, p. 94).

Para Lady Macbeth, o importante é não deixar pistas, se apressarem e deixarem o local do crime (por isso sua preocupação com o punhal que ele carrega). Ela se volta às coisas palpáveis, justamente por estar interessada em resolver logo a situação. Já Macbeth se pauta nas vozes que escuta, em seus delírios, suas confusões mentais decorrentes da experiência perturbadora a que fora submetido. Esse estado diferenciado em que se encontram anuncia o futuro de cada um, quando estarão sozinhos em mundos completamente díspares, entregues as suas próprias dores, medos e horrores, mesmo que permaneçam unidos pela consciência do ato bárbaro que cometeram.

Em *Macbeth* uma situação primitiva nos perturba e ao nos identificarmos emocionalmente, passamos a avaliar nossa postura em relação à sociedade. Na peça, o profundo vai além do cotidiano, do regular, do normal e as nuances da linguagem nos carrega a um mundo que se esconde de nós, justamente por querermos enxergar apenas a superfície, o compreensível. O mais interessante é que "cada parte da peça espelha a outra caleidoscopicamente, e é aceitando o prisma em conjunto que os significados emergem" (BROOK, 1970, p. 92).



3. A sexualidade, a destrutividade e a pulsão de morte

"O homem é a causa de todo mal vindouro". (Carl Jung)

Nos anos 20, Freud formulou a teoria de que a paixão de destruir, ou "o instinto de morte", era considerada de mesma potência à da paixão de amar, ou o "instinto de vida", sexualidade. Para o autor, a agressividade do homem, expressa no seu comportamento perante situações de risco (como guerras, perdas significativas, conflitos pessoais, etc.) está relacionada a um instinto programado, inato, que procura o momento exato, a ocasião propícia para ser descarregado (FROMM, 1975, p. 21-22).

De acordo com Erich Fromm (1975, p. 24), há duas espécies inteiramente diferentes de agressão. A primeira, aquela que compartilhamos com os animais, é um impulso programado para atacar ou fugir, quando a sobrevivência é ameaçada; é a chamada agressão defensiva ou "benigna", está a serviço da manutenção da ordem na natureza e cessa quando a ameaça deixa de existir. O outro tipo de agressão, a "maligna", ou seja, a crueldade e a destrutividade, é específico da espécie humana; "não existe na maioria dos mamíferos; não é filogeneticamente programado nem biologicamente adaptativo; não tem finalidade alguma e sua satisfação é voluptuosa, lúbrica" (FROMM, 1975, p. 24). Ao segundo grupo podemos incluir as paixões humanas, como a paixão pelo amor, pela ternura, pela liberdade, assim como a volúpia da destruição, do sadismo, do masoquismo, do poder. Essas paixões

são respostas às necessidades existenciais que, à sua vez, acham-se arraigadas nas próprias condições da existência humana. (...) Os *instintos* são respostas às necessidades fisiológicas do homem, as paixões que se acham enraizadas no caráter e que o condicionam são respostas às suas necessidades existenciais, e são especificamente humanas (FROMM, 1975, p. 26).

Sendo assim, fica nítido que em *Macbeth* os protagonistas apresentam o segundo tipo de agressão e seus instintos cruéis culminam na loucura e na culpa. Na peça, há uma simbiose entre o que Fromm (1975, p. 31) chamou de paixões humanas "boas" e "más", em outras palavras, suas "paixões racionais" como o amor que nutriam um pelo outro com as ditas "paixões irracionais" como a ambição e a voracidade. Numa tentativa de dar um sentido às suas vidas e transcender suas existências banais e até mesmo enfadonhas, o casal relaciona seu amor à destruição e o resultado dessa má combinação é uma série de assassinatos hediondos, além da total desordem psíquica de ambos. Essa paixão destrutiva ou agressividade

é, antes de mais nada, não uma reação aos estímulos que vêm de fora, mas uma excitação "elaborada internamente" que procura liberação e que encontrará expressão independente de quão adequado o estímulo externo se apresentar: é a espontaneidade do instinto que o torna tão perigoso. O instinto que servia à sobrevivência animal tornou-se "grotescamente exagerado" e passou a "funcionar descontroladamente" no homem. A agressão transformou-se em ameaça ao invés de ajuda para a sobrevivência (LORENZ, 1966, p. 42).

Isso porque "a agressão, como qualquer outro comportamento, é aprendida puramente à base de se procurar para si mesmo vantagem que esteja ao nível ótimo" (FROMM, 1975, p. 74). Na peça, a ocorrência do comportamento agressivo pressupõe a existência de frustrações progressivas - não serem capaz de conviver com a própria maldade, não se livrarem da culpa, não frearem seus impulsos assassinos -, além de instigar um grande número de diferentes tipos de reações como a possessividade, o medo e a loucura.

Erich Fromm (1975, p. 107) entende que o termo frustração pode conter dois significados: o primeiro se refere "a interrupção de uma atividade em andamento, dirigida para um objetivo (ex. uma pessoa, sexualmente excitada, que tivesse sido interrompida no ato do coito)" e o segundo sentido faz alusão à frustração como "negação de um desejo ou de uma coisa almejada - "privação" (ex. um homem que faz propostas a uma mulher e é repellido)". Pensando nisso, Em *Macbeth* percebemos que os protagonistas estão inclinados à segunda conotação do termo, haja vista que tudo é decorrente de uma grande privação: a privação da consciência, do pensamento, da ordem.

Toda a existência de Lady Macbeth está associada a algo frustrante: não consegue desempenhar o papel de mãe, não se livra da culpa que é exposta na mancha de sangue invisível, não vence a loucura que a consome e a mata, não compreende e não se relaciona mais com o marido. Isso quer dizer que "o domínio que ela exerce sobre ele, expresso no irado questionamento da hombridade do protagonista, decorre de uma série de frustrações -



da ambição frustrada, da maternidade frustrada, talvez, do prazer sexual frustrado" (BLOOM, 2001, p. 648).

E essa conotação sexual ronda toda a peça, basta lembrarmos do primeiro assassinato que Lady Macbeth questiona a virilidade do marido como se a hombridade de Macbeth só pudesse ser recuperada com o assassinato de Duncan: "Homem fraco!", ela exclama, e depois, faz uma insinuação direta à impotência sexual do marido: "Tua firmeza / Abandonou-te". Nesse sentido, "o assassinato se torna, cada vez mais, um mecanismo de expressão sexual por parte de Macbeth. Incapaz de gerar crianças, Macbeth as extermina" (BLOOM, 2001, p. 647).

A loucura de Lady Macbeth não é apenas consequência do trauma causado pelo sentimento de culpa; o marido afasta-se dela (embora jamais se volte contra ela) depois que Duncan é morto. Seja qual for o significado do pacto de "grandeza" mútua firmado entre os dois, na prática, a sutil ironia de Shakespeare reduz essa grandeza a um processo e esfriamento sexual - uma vez usurpada a coroa (BLOOM, 2001, p. 646).

Todas essas não-realizações são frutos de uma personalidade narcisista. Considerando que o narcisismo pode ser descrito como um "estado da experiência em que só a própria pessoa, seu corpo, suas necessidades, seus sentimentos, seus pensamentos, seus atributos, tudo e todos que lhe pertençam são experimentados como plenamente real" (FROMM, 1975, p. 272), em *Macbeth* tudo aquilo que não constitui objeto das necessidades de Lady Macbeth não é tido como interessante. Na mente narcisista de uma mulher perturbada, a única coisa realmente importante é a sua convicção de que jamais irá se livrar do sangue em suas mãos. E isso realmente acontece graças à sua perda de consciência transformada em obsessão e paranóia.

Sendo assim, o limite tênue que separa a razão da insanidade ou então o amor do ódio ou mesmo o zelo da voracidade não existe em *Macbeth*. Essa linha imaginária que existe em nossa consciência e que nos permite viver em sociedade sem nos devorarmos faz parte de uma construção social e forma a base do interesse do homem pela vida. Os instintos de vida (Eros) e morte (Tânatos) são categorias puramente naturais, "enquanto que as paixões que se enraízam no caráter são categorias sociológica, histórica" (FROMM, 1975, p. 30). A deplorável situação de Lady Macbeth, o sonambulismo enlouquecedor, seu desejo desesperado em manter as mãos limpas são bons exemplos da ruptura dos limites que se impõe de modo a permitirem uma convivência saudável. Ao sucumbir, a protagonista nos mostra o quanto somos frágeis perante nossos atos. Morrer, inevitável destino, denota a impossibilidade da realização do amor e a materialização desse na morte, podendo ainda significar a ruptura com a normalidade.

Considerações Finais

*"Nada lucramos. Tudo é uma perda completa
Quando o anseio, após ter alcançado a meta,
Insatisfeito fica e aborrecidos nos sentimos.
Melhor nos apoderarmos do que ali destruímos
Que por esta destruição, numa falsa alegria
Viver". (Lady Macbeth)*

Na verdade, *Macbeth* nos mostra os efeitos terríveis que a ambição e a culpa podem ter sobre um homem que apresenta falhas em seu caráter, cuja força vital é manipulada pela esposa e depois por constantes delírios. Shakespeare nos mostra que uma vida pautada pelos impulsos, distante da razão, pode provocar graves consequências, num caminho sem volta que culmina em desgraça. O autor "brilhantemente ilustrou a tragédia humana provocada pelo desequilíbrio entre as instâncias⁴ nas quais somos formados" (MARÍN, p.

⁴ Em sua dissertação de mestrado, Ronaldo Marin aponta três instâncias do cérebro - bases produtoras de semiose -, três diferentes "níveis" de consciência que pautam o comportamento humano e os analisa a partir da leitura de três personagens de Shakespeare - Iago, Romeu e Hamlet, respectivamente: a primeira instância reptiliana ou primeiridade, a secundidade e a terceiridade. Na **primeiridade** o que predomina é o instinto de preservação, ou seja, não se vê o uso prático da razão num sentido positivo, mas sim para motivações viscerais, mesquinhas, geradas pela perda de domínio de seu território. Na segunda instância, a **secundidade**, se manifesta a individualização e a afetividade, com predominância da emoção acima da razão. As ações são inconsequentes, já que não se consegue pensar com lucidez, pois não há razão nem raciocínio lógico. Por fim, a **terceiridade** está associada à parte superior do cérebro, o neocórtex, e é responsável pela cognição e o raciocínio lógico. Se a primeira e segunda instâncias são as instâncias da ação, a terceira é a da contemplação e as primeiras são imprescindíveis para que as conclusões da terceira se transformem em ação.



80). Dessa forma, o autor consegue nos atingir e emocionar se valendo de uma ou mais instâncias, ou mesmo de todas elas em uníssono. "A sensibilidade do observador lhe permitirá fruir, em maior ou menor grau - de acordo com sua experiência de vida - a obra e o universo que ela contém, num processo infinito e imprevisível de semioses" (MARÍN, p. 86).

A primeira vez que ouvimos falar de Macbeth é a respeito de seu valor no campo de batalha, sua capacidade de combate nas guerras, ou seja, nossa impressão é que estamos diante de um corajoso e habilidoso guerreiro. Isso não deixa de ser verdade, mas essa perspectiva se modifica quando o protagonista interage com as três bruxas que, ao prever seu futuro, irá promover o desencadeamento de tragédias sucessivas.

A partir desse contato entre Macbeth e as feiticeiras, percebemos que à essa coragem física se junta uma ambição desmedida, além de uma tendência a indecisão (a previsão de que seria rei causa nele uma alegria extrema, mas também cria um mal interno). Os três atributos de Macbeth - coragem, ambição e inclinação para a dúvida - o dominarão durante toda a peça, já que dotado de pouca compreensão acerca do que se passa consigo, está completamente propenso às consequências psíquicas de seus atos criminosos.

Antes de matar Duncan, Macbeth está atormentado pela preocupação e quase desiste do crime. Após o assassinato, sua personalidade começa a se desintegrar, a culpa não o abandona, deixando-o incrivelmente sozinho. Ele passa a conviver entre a conspiração de traidores, momentos terríveis de culpa (principalmente quando o fantasma de Banquo aparece) e absoluto pessimismo (após a morte da esposa, indiferente, ele parece sucumbir). Essa situação desesperadora e sem saída reflete a trágica tensão dentro do próprio personagem: ele é ao mesmo tempo ambicioso demais para permitir que sua consciência o pare de cometer mais assassinatos e também não é capaz de conviver feliz consigo mesmo como assassino.

A impossibilidade de conviver com essa realidade o toma de tal maneira que ao final da peça, ele se sente aliviado em saber que será morto - com o exército inglês em seus portões, ele pode finalmente retornar à vida como guerreiro, pois na arena da batalha suas agruras parecem não afetá-lo mais. Diferentemente de muitos outros heróis trágicos de Shakespeare, Macbeth jamais vislumbra o suicídio; ao contrário, ele morre lutando garantindo à peça o caráter cíclico: ela se inicia com Macbeth vencendo no campo de batalha e termina com ele morrendo em combate.

Lady Macbeth é uma das personagens femininas mais famosas e intrigantes de Shakespeare. Quando a vemos pela primeira vez, estamos diante de uma mulher que já está tramando o assassinato do rei, para que seu marido assuma o trono e, assim, possa ter também a glória que tanto almeja. Mais forte, mais implacável e mais ambiciosa que o marido, ela parece completamente ciente disso e sabe que terá que empurrá-lo para cometer o assassinato. O tema da relação entre gênero é a chave para o caráter de Lady Macbeth: seu marido insinua que ela possui alma masculina habitando num corpo feminino, o qual une masculinidade à ambição e violência.

Vale notar que as personagens femininas na peça - as bruxas e Lady Macbeth - são as responsáveis por incutir em Macbeth a idéia de que ele é responsável por seu destino e pode perfeitamente adiantá-lo ou transformá-lo à medida que melhor lhe servir. Valendo da manipulação para atingir seus objetivos, essas mulheres podem ser tão ambiciosas e cruéis quanto os homens, apesar do constrangimento social lhes negar os significados de perseguir tais ambições por si mesmas.

Lady Macbeth manipula seu marido com notável eficácia, prevalecendo, sobretudo, seus propósitos e quando ele hesita em levar adiante o plano de morte, ela repetidamente questiona sua virilidade até ele sentir que deve cometer o ato assassino para provar a si mesmo que é capaz. Além disso, é ela que acalmará com inquestionável força os nervos de Macbeth após o crime, se mostrando bem mais prática do que o marido que já demonstra a fraqueza da culpa. Entretanto, ela começa a escorregar vagarosamente em sua loucura e mais adiante é reduzida ao sonambulismo pelo castelo, tentando desesperadamente (e em vão) lavar uma invisível mancha de sangue das mãos. Uma vez que o senso de culpa começa a perturbá-la, seu vigor dá lugar à fraqueza e ela é incapaz de lutar contra isso. Significativamente, ela se mata, sinalizando sua total inabilidade para lidar com o legado de seus crimes.

Vale ressaltar que Shakespeare usou o processo de desdobramento, bastante comum em algumas de suas obras: ele divide o mesmo caráter em dois personagens. Exemplo disso é a hesitação de Macbeth em cometer os crimes em oposição a determinação veemente de sua esposa, que mais tarde serão invertidas, assim como as alucinações e a insônia do marido



serão transferidas para Lady Macbeth, num efeito gangorra. Por isso, "não é à toa que Macbeth reage de modo tão frio à morte de sua lady: não há um real encontro amoroso de dois diferentes ali, mas um espelhamento, a partilha da amargura incômoda, a projeção dupla" (TAMM, 2006, p. 52).

Em suma, a peça trata de valores, do esfacelamento da vida perante um ato ambicioso. Ironicamente, Macbeth percebe que a vida não vale nada quando ele conquista tudo.

Referências

BLOMM, H. *Shakespeare: A Invenção do Humano*. Editora Objetiva: Rio de Janeiro, 2001.

BROOK, P. *O teatro e seu espaço*. Editora Vozes Limitada. São Paulo, 1970.

FROMM, Erich. *Anatomia da Destrutividade Humana*. Tradução de Marco Aurélio de Moura Matos. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975.

FRYE, N. *Sobre Shakespeare*. Tradução e notas de Simone Lopes de Mello. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

GHIRALDELLI JR, P. O fundador da modernidade. In: *Revista Entre Livros*, 2008. p. 82-89.

JUNG, C. G. *Sincronicidade*. São Paulo: Editora Vozes Ltda, 2008. 14ª edição.

_____. *O Arquétipo e o inconsciente coletivo*. Editora Vozes Ltda, 2007. 4ª edição.

_____. *Psicologia do Inconsciente*. Editora Vozes Ltda, 2006. 19ª edição.

_____. *O eu e o inconsciente*. Editora Vozes Ltda, 2005. 15ª edição.

_____. *A natureza da psique*. Editora Vozes Ltda, 2003. 3ª edição.

LORENZ, K. *On Aggression*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1966.

MARÍN, R. *As Bases Fisiológicas da Estrutura Triádica da Semiótica: Análise dos Processos Perceptivos e Cognitivos da Criação Artística*. Tese de Mestrado em Artes. Campinas/Unicamp.

NEWELL, P. *Shakespeare e o mistério humano*. Tradução de Ronaldo Marin. p. 1-12.

SHAKESPERARE, W. *Obras Completas*. 3 Volumes. Editora Nova Aguilar. Rio de Janeiro: 1995.

TAMM, C. *Sob luz branca*. Editora Azougue. Rio de Janeiro: 2006.

ZIMMERMANN, E. *Integração de processos interiores no desenvolvimento da personalidade*. Tese de Mestrado em Saúde Mental. Campinas/Unicamp, 1992. _____. *Dinâmica da Psique e transformação simbólica*. Campinas/Unicamp, 2007.



1º ENCONTRO NACIONAL
Diálogos literários
Um olhar para as poéticas contemporâneas

DO POEMA AO PÓS O POEMA SE CONSTRÓI, SE DESTRÓI, NO TIPO SE APRESENTA, NA BOCA LÍDICA SE ORIENTA...

Leituras contemporâneas: convergências sociais



Narrativas espontâneas no ciberespaço

Wagner Vonder Belinato (UEM)

RESUMO: Terreno relativamente novo para análises linguísticas ou literárias, a rede mundial de computadores tem a particularidade de reconfigurar discursos como até então conhecidos, como aponta, já em 2000, Edward Said. Às diversas configurações que assumem os textos literários no ciberespaço, também Roger Chartier e Henry Jenkins propuseram suas reflexões, respectivamente em *A aventura do livro* (1999) e *Cultura da Convergência* (2009). O fenômeno que nos propomos a analisar no presente trabalho é tributário de tais contribuições e centra-se na narrativa policial como tradicionalmente conhecida, com a peculiar característica de ter sido construída em torno de um *meme* que diz respeito ao hipotético sequestro da cantora australiana Sia (Sia Kate Isobelle Furler) pela igualmente cantora Beyoncé (Beyoncé Giselle Knowles-Carter). A trama se desenvolve com contribuições individuais em torno da hashtag #cativeirodasia, a partir da qual pode-se acompanhar, em diversas redes sociais, a história gerada a partir de notícias verídicas sobre colaboração entre as celebridades. Espontaneamente construída, a narrativa perpassa a estrutura circular do *meme* e instiga a reflexão sobre novos *habitus* culturais (Bourdieu) oriundos do ciberespaço. Palavras-chave: *Habitus* cultural; Ciberespaço; Narrativa policial.

1. INTRODUÇÃO

A atribuição do Prêmio Nobel de Literatura de 2016 ao americano Bob Dylan (Robert Allen Zimmerman), mais alta chancela literária contemporânea, põe novamente em circulação a questão do que pode ser compreendido como literatura e quais são seus suportes de circulação. Há, consenso geral, suportes que se confundem, eles mesmos, com o que se compreende, *latu sensu*, como sendo literatura, caso do livro impresso, o mais tradicional dentre os suportes de circulação, calcado no *habitus*, como o define Bourdieu (1998, p. 71). De acordo com Bourdieu, *habitus* pode ser compreendido como um conjunto – dissimulado – de valores de criação literária cientes e inconscientes, transmitidos às novas gerações de forma também ciente e inconsciente, responsáveis por alterá-lo à medida que dele se servem. Logo, mudanças sociais e paradigmáticas influem diretamente no *habitus*.

Neste sentido, o advento das tecnologias informáticas como meios de comunicação faz com que o livro ceda, pouco a pouco, seu papel de tradicional veiculador de textos¹ a outros suportes. Nas páginas finais de *A aventura do livro: do leitor ao navegador*, Roger Chartier se debruça sobre a existência do texto em suportes eletrônicos em relação aos demais suportes de veiculação. Reconhecendo o papel dos meios eletrônicos na circulação literária, Chartier menciona que o texto "... implica significações que cada leitor constrói a partir de seus próprios códigos de leitura, quando ele recebe ou se apropria desse texto de forma determinada" (1999, p. 152).

Ao expor a teoria dos campos sociais, Bourdieu introduz também o conceito de agente do campo, incluindo aí todos os indivíduos que podem influir no ambiente que define, do autor, passando pelos diversos agentes acadêmicos e editoriais, ao leitor. Desta forma, passamos a tratar dos agentes no ciberespaço. Logo, a apropriação do texto pelos agentes que atuam no ciberespaço – e bastante particularmente nas redes sociais – ganha força frente ao modo tradicional de produção literária tal qual definido por Antonio Candido, em que autor, leitor e obra atuam paralelamente e com forças iguais

¹ Aqui, "texto" é entendido a partir da concepção que Chartier (1999) lhe dá: conjunto diverso de textos que compõe o que se pode chamar de "literário".



sobre o texto (2006) e dá margem para que as transformações midiáticas possam ser entendidas, a exemplo das discussões que empreende Henry Jenkins em *Cultura da Convergência* (2009). Para o estudioso,

... estamos descobrindo novas estruturas narrativas, que criam complexidade ao expandirem a extensão das possibilidades narrativas, em vez de seguirem um único caminho, com começo, meio e fim. (JENKINS, 2009, p. 170)

Pode-se considerar, portanto, que os processos de seleção operados pelos agentes atuantes no no ciberespaço são uma sorte de degradação a que o discurso literário tradicional está sujeito, seja porque tais agentes difundem o trabalho do autor, seja porque recortam, a seu bel prazer, os trechos que lhe apetece para divulgá-los como e quando convém, fragmentando o texto à revelia de seu autor a partir de tal processo. Do mesmo modo, Edward Said menciona, em *O papel público dos escritores e intelectuais* (2007, p. 147-174), que o público usuário das redes sociais está em medida de operar ressignificações nos discursos que recebe, contando com a utilização de *hiperlinks*, do acesso rápido a referências literárias e com a realização de pesquisas cruzadas com o auxílio da rede mundial de computadores. Desta forma, Said pontua que:

As ideias atuais de arquivo e discurso devem ser radicalmente modificadas e já não podem ser definidas como Foucault a duras penas tentou descrevê-las apenas há duas décadas. Mesmo que alguém escreva para um jornal ou revista, as chances de uma reprodução multiplicada e, ao menos idealmente, um tempo ilimitado de preservação provocaram um estrago até na ideia de um público real em oposição ao virtual. (2007, p. 159).

Pode-se depreender das observações do estudioso a indicação de novas possibilidades de circulação de textos e, conseqüentemente, de leitura, tornando o conceito de texto variável de acordo com a atuação do agente ou grupo de agentes que passa(m) a exercer, em certa medida, o papel de construtor(es) do mesmo.

2. #CativeiroDaSia

O cativeiro da Sia é uma narrativa coletiva inicialmente presente na rede social *Twitter*, que recebe mensagens de até 140 caracteres postadas usuários em fluxo contínuo, e se reorganiza através do uso de *hashtags* (#), hierarquizadas por assunto e frequência. Logo, através das *hashtags* #CativeiroDaSia e #SaveSia, é possível recuperar a narrativa policial/fabular na qual a cantora australiana Sia (Sia Kate Isobelle Furler) teria sido sequestrada e mantida em cativeiro pela igualmente cantora – americana – Beyoncé (Beyoncé Giselle Knowles-Carter), para quem deveria compor incessantemente novos sucessos.

Diversos fatores contribuem para que esta narrativa pudesse ser construída pelos usuários da rede social, incluindo aí o mistério em torno da imagem de Sia, que aparece em público frequentemente com uma grande peruca tapando parcialmente seu rosto, em uma recuperação bastante recorrente da máscara, utilizada por grupos como *Secos e Molhados* e *Kiss*, igualmente optando pela representação de uma mesma dançarina em todos os seus videoclipes, e o sucesso constante de Beyoncé, ganhadora de diversos prêmios musicais.



Figura 1: A cantora australiana Sia em uma de suas aparições públicas.

2.1. O mote da narrativa

De acordo com a narrativa estabelecida, seu início dá-se, aparentemente, a partir de reportagem da Revista americana *Billboard*² *Sia Talks Working With Beyonce, Adele & 'Dominant' Katy Perry*, para quem a cantora teria declarado que trabalhar com Beyoncé é como estar em um "campo de escrita", acrescentando que "ela [Beyoncé] é muito Frankenstein quando trabalha nas canções"³, já que escolheria trechos escritos por

² Disponível em: <http://www.billboard.com/articles/news/6785694/sia-working-beyonce-adele-katy-perry> Acesso em 30.10.16

³ Exceto indicação em contrário, as traduções são de nossa autoria.



diversos compositores a fim de fazer deles um conjunto. Este trabalho colaborativo de escrita teria provavelmente sido tomado como apenas uma curiosidade não fosse a comparação da cantora com um "campo de escrita", fator que deu margens à imaginação de um cativo, que mais tarde foi tomado como o porão da residência da própria Beyoncé. Mote posto, os usuários do *Twitter* passaram a colaborar em torno das *hashtags* #CativeiroDaSia e #SaveSia de modo a construir a narrativa como ora se apresenta.

2.2. #CativeiroDaSia

Determinadas tacitamente as condições de produção da narrativa, os usuários da rede social passaram, então, a fornecer novas informações, aceitas pelos demais usuários à medida de sua coerência com o que já havia sido relatado. Desta forma, completam a história central com textos, limitados aos 140 caracteres permitidos pela rede, fotomontagens baseadas em registros de aparecimento público de ambas – ou, ao contrário, pelo fato de a ausência de uma delas fomentar a narrativa –, *gifs* (*Graphics Interchange Format*) e vídeos oriundos de diversas situações, relacionadas ou não ao aparecimento público das cantoras. Sabe-se, assim, que Sia teria sido raptada no "campo de escrita" de Beyoncé e mantida em um local secreto, possivelmente o porão da residência da cantora americana.

Em diversas situações, Sia teria mandado mensagens subliminares sobre seu aprisionamento e mesmo tentado escapar, sendo recapturada pelos seguranças de Beyoncé. As "provas" da fuga se baseiam em apropriação de vídeo da marca *Nike*, produzido em 2009 com a cantora Taylor Momsen⁴ como garota propaganda, propositalmente confundida com Sia para servir à narrativa. Outros *gifs* voltam à carga da fuga, como o transcrito a seguir, que constrói um hipotético diálogo com Jay-Z, marido de Beyoncé:

- Pensou que ia escapar, não é, Sia.
- Não, Jay-Z, o cativo de novo não.
- Vamos, que você tem três álbuns pra terminar ainda hoje. E não adianta pedir socorro nas redes sociais, já falei pra Marina Joyce distrair o pessoal.
- Hope everyone likes pancakes S2.

As duas últimas frases do diálogo fazem referência à blogueira Marina Joyce, protagonista de um possível caso de maus tratos reais. A última frase, *Hope Everyone Likes Pancakes* (*Espero que todos gostem de panquecas*, destacamos), cujas primeiras letras das quatro palavras formam o pedido de socorro em inglês, *help*, passaram a ser reproduzidos como se fossem um *tweet* da própria Sia, em relação intertextual/de hiperlink típica do ciberespaço, demonstrando a capacidade que os usuários implicados na narrativa possuem de manter a coerência narrativa necessária à manutenção do pacto ficcional criado. A história é completada com supostas imagens de Beyoncé posando em frente ao cativo, com interações em que Beyoncé repreende sua filha por ter deixado o cativo aberto e assim por diante⁵.



Figura 2 Tweet modificado da blogueira Marina Joyce onde "se lê" o pedido de socorro

2.3. Mecanismos do #CativeiroDaSia

Quando analisa a querela em torno das *fanfics* criadas pela leitora Heather Lawver a partir de sua leitura de *Harry Potter*, Jenkins (2009, p. 235-284), conclui que o agente atua no ciberespaço apresentado como fragmentário, mas faz uso de determinadas habilidades organizadoras e reorganizadoras frente a tal fragmentação, entre as quais destaca:

⁴ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=twxS30nzL08> Acesso em 30.10.16.

⁵ Um dos caminhos para acompanhar a narrativa é a postagem do site de entretenimento Buzzfeed "Por dentro da teoria da conspiração maluca de que a Beyoncé sequestrou a Sai", disponível em https://www.buzzfeed.com/ryanhatethis/por-dentro- dessa-teoria-conspiratoria-totalmente-p?utm_term=.gmW3aex5D#.ahQdlmojP Acesso em datas variadas.



- (1) A capacidade de unir seu conhecimento ao de outros numa empreitada coletiva (*op. cit.*, p. 248);
- (2) A capacidade de compartilhar e comparar sistemas de valores por meio da avaliação de dramas éticos (*op. cit.*, p. 248);
- (3) A capacidade de formar conexões entre pedaços espalhados de informação (*op. cit.*, p. 248);
- (4) A capacidade de expressar suas interpretações e seus sentimentos em relação a ficções populares por meio de sua própria cultura tradicional (*op. cit.*, p. 249) e
- (5) A capacidade de circular as criações através da Internet, para que possam ser compartilhadas com outros. (*op. cit.* p. 249, adaptação tópica nossa)

Tais habilidades são empregadas, igualmente, na narrativa em tela. Construída inicialmente a partir da entrevista fornecida por Sia à revista Billboard (*vide* Nota 2), é possível reconhecer nesta narrativa o emprego do conjunto de capacidades mencionadas por Jenkins (2009), conforme segue.

De início, é preciso mencionar que ela não possui uma ordem estática nem uma plataforma única, podendo ser acessada por *hashtags* em diversas redes sociais, atestando a capacidade que os usuários possuem de (1) unir seu conhecimento ao de outros numa empreitada coletiva. Também reelaborada em vídeo, é possível acompanhar um “documentário” em diversas partes sobre o sequestro, atestando a capacidade de (3) formar conexões entre diversas partes isoladas de um mesmo discurso, como fazem os autores do canal Youtube ParodiaTubeTV⁶.

Desta forma, cabe observar que os contribuintes desta narrativa adotam processos de imitação, plágio, e de empréstimo para construí-la e, ao mesmo tempo em que a constroem, adotam um *código comum* (Hutcheon, 1985, p. 39), que estabelece as contribuições que são coerentes daquelas que não o são – e, desta forma, passam a compor a narrativa –, pelo que expõe a capacidade de (2) compartilhar e comparar sistemas de valores.

De acordo com Chartier:

Todos os processos modernos sobre a propriedade literária, em particular, em torno da noção de imitação, plágio, de empréstimo, já estão ligados a essa dupla questão: a dos critérios que caracterizam a obra independentemente de suas diferentes materializações e a de sua identidade específica. (1999, p. 67).

A narrativa que se constrói, portanto, traz em si as noções de empréstimo – caso das diferentes fontes utilizadas em textos, imagens e vídeos que a compõe – e de plágio e imitação, pelo que se constata a capacidade de (4) expressar suas interpretações e seus sentimentos em relação a ficções populares por meio de sua própria cultura tradicional, uma vez que está baseada, majoritariamente, em dois modelos narrativos tradicionais de ampla circulação social, consequentemente as narrativas fabular e policial.

Por um lado, o #CativeiroDaSia tem seu quinhão de conto de fadas: o suposto aprisionamento fazendo lembrar histórias fabulares tradicionais como a da Cinderela, aprisionada e obrigada a trabalhar e a suprir as necessidades de uma rainha má, e a de Rapunzel, igualmente mantida presa. O segundo modelo seguido é o policial, que fornece à trama um crime – o rapto e suas motivações –; as complicações dele oriundas – as tentativas de fuga e o ‘disfarce’ utilizado pela vítima –; as pistas e enigmas narrativos, compreendidas como mensagens subliminares, os pedidos de socorro e assim por diante, com a peculiar característica de ter sido construída em torno de um *meme* que, diferentemente de outros chistes estáticos que circulam no ambiente virtual, está em contínua evolução.

É possível, neste sentido, identificar dois dos recursos de que nos falam igualmente Bourdieu e Jenkins na construção desta narrativa. A capacidade de atuar sobre estruturas tradicionais revela, igualmente, a presença de um *habitus* de consumo de narrativas populares, definidas por Bourdieu como *arte média*. Logo, temos que a produção desta narrativa se caracteriza predominantemente pelo requisito do público, que impõe seu *habitus* de consumo com o uso de recursos de fácil reconhecimento e identificação. Bourdieu menciona especificamente que:

⁶ “Documentário: Pacto da Beyoncé, Sia é Resgatada” Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=s754Te4iQNK&app=desktop>



[...] recurso a procedimentos técnicos e a efeitos estéticos imediatamente acessíveis, a exclusão sistemática de todos os temas capazes de provocar controvérsia ou chocar alguma fração do público em favor de personagens simbólicos otimistas e estereotipados, "lugares-comuns" que possibilitam a projeção das mais diferentes categorias do público –, resultam das condições sociais que presidem à produção desta espécie de bem simbólico. (BOURDIEU, 2013. p. 137)

3. O resgate do narrador

Contrariando uma suposta incompreensão dos fenômenos cibernéticos, Jenkins menciona que "Histórias são fundamentais em todas as culturas humanas, o principal meio pelo qual estruturamos, compartilhamos e compreendemos nossas experiências comuns." (2009, p. 170), o que nos leva a observar que não se pode confundir, no limiar da mudança paradigmática que experimentamos, a estrutura física pela qual se dá o compartilhamento com a experiência que é por ela compartilhada. Logo, a recorrência a efeitos e procedimentos acessíveis e a personagens estereotipados como fator estruturante desta narrativa espontânea, que guarda seu fundo maniqueísta na figura das celebridades transformadas em boa e má –, conforme menciona Bourdieu, alinhados à operação sobre estruturas tradicionais e de ampla circulação social fazem com que o narrador múltiplo e aparentemente incompreensível que se constrói neste ambiente possa ser aproximado aos narradores primordiais evocados por Walter Benjamin em *O narrador*.

Para o filólogo, o primeiro destes narradores, identificado como o lavrador sedentário, se define por seu duplo papel de (1) preservação nas histórias e tradições locais, aqui identificadas como a fábula e a história policialesca, pertencentes ao *habitus* cultural que compõe o que Bourdieu nomeia de *arte média* e (2) por basear suas narrativas em parte em experiências próprias, que se pode compreender como a participação que os agentes realizam no ambiente cultural circundado pelas discussões em torno da música pop contemporânea.

O segundo dos narradores primordiais identificado por Benjamin é aquele a que se nomeia marinheiro mercante⁷, encarregado de colher e difundir as histórias em distintos espaços geográficos, percepção que a velocidade e onipresença da atual rede mundial de computadores, configurada em meio de comunicação principal e acessível, corrompe e esfacela, uma vez que não é mais preciso que um agente esteja presente em determinado local para ter notícia ou mesmo influir de modo participativo deste. Neste sentido, ambos os narradores estão vinculados na figura deste narrador constituído de múltiplas vozes que se alinham através da "... capacidade de compartilhar e comparar sistemas de valores por meio da avaliação de dramas éticos..." (JENKINS, 2009, p. 248).

4. Considerações finais

Não parece incoerente que a circulação espontânea da narrativa #CativeiroDaSia resgate características das narrativas tradicionais, instalando-as no ambiente cibernético. Ao contrário, a relação que se pode nomear, na esteira de Bourdieu, como *dessacralizada* e *dessacralizante* (2013, p. 160), demonstra que os mecanismos narrativos partem da experiência de todos os colaboradores, participantes de um mesmo ambiente cultural – não descartada sua participação em ambientes culturais díspares – em que figuram as narrativas tradicionais, as celebridades da música pop americana/americанизada e as ferramentas do ciberespaço, sendo reguladas pelas cinco habilidades identificadas por Jenkins (2009, p. 248-249).

No mesmo sentido a narrativa #CativeiroDaSia nos fornece um exemplo das mudanças operadas no ciberespaço. Jenkins constata que "Contradições, confusões e múltiplos pontos de vista são esperados num momento de tradição, em que um paradigma midiático está morrendo e outro está nascendo." (2009, p. 236). Assim sendo, as tentativas de construção narrativa no ciberespaço estão em medida de contribuir para a fundação de um novo paradigma – *habitus*, como o nomeia Bourdieu – em que a estruturação, o compartilhamento e a compreensão das experiências se pautam na fragmentariedade do mundo virtual mas não em uma suposta desorganização desta, como atesta Jenkins ao mencionar as habilidades requeridas dos usuários deste espaço a fim de manter a coerência e a participação da(s) história(s) ali construídas.

⁷ A denominação é variável. Para Genette, citado largamente por Mieke Bal (Narratology, 2009 - p. ex.), estes seriam respectivamente (permitindo variações) narradores homodiegético e heterodiegético;



Referências

BENJAMIN, Walter. **O narrador - considerações sobre a obra de Nikolai Leskov** (1936). In _____. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994 (p.197-221).

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. Trad. Sergio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 2013;

_____. **As regras da arte**. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

CHARTIER, Roger. **A aventura do livro do leitor ao navegador**. Trad. Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: Imprensa Oficial/Ed. Unesp, 1999.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

JENKINS, Henri. **Cultura da Convergência**. Trad. Susana Alexandria. São Paulo: Aleph, 2009.

SAID, E. W. **Humanismo e crítica democrática**. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

Sites e redes sociais:

BRODERICK, Ryan. **Por dentro da teoria da conspiração maluca de que a Beyoncé sequestrou a Sai**. Disponível em: <https://www.buzzfeed.com/ryanhatesthis/por-dentro-dessa-teoria-conspiratoria-totalmente-p?utm_term=.gmW3aex5D#.ahQdlmojP> Acesso em 15 ago 2016.

CANAL PARÓDIATUBETV. Cativeiro. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=s754Te4iQNk>> e
<https://www.youtube.com/watch?v=M5BQ_cmhNlo> Acesso em 20 out 2016.

KATZ, Jessie. **Sia talks working with Beyoncé, Adele & 'Dominant' Katy Perry**. Disponível em: <<http://www.billboard.com/articles/news/6785694/sia-working-beyonce-adele-katy-perry>> Acesso em 08 ago 2016.

COLETIVO. #CativeiroDaSia Disponível em: <<https://twitter.com/search?q=%23cativeirodasia&src=typd>> Acesso em datas variadas.

COLETIVO. #SaveSia Disponível em: <<https://twitter.com/search?q=%23SaveSia&src=typd>> Acesso em datas variadas.



1º ENCONTRO NACIONAL
Diálogos literários
Um olhar para as poéticas contemporâneas

DO POA PÓS O POEMA SE CONSTRÓI, SE DESTRÓI, NO TIPO SE APRESENTA, NA BOCA LIDUA SE ORIENTA...

Literatura de autoria feminina contemporânea: temáticas ressonantes



Ponciá Vicêncio e a literatura como reflexo da sociedade

Ana Flávia de Oliveira (UEM)

RESUMO: A literatura muitas vezes pode ser considerada reflexo de uma sociedade e a partir de análises literárias é possível compreender momentos históricos e a formação de identidades locais. No Brasil, a literatura também reflete a sociedade em que vivemos, nossas culturas e diferentes identidades; por isso, este artigo objetiva analisar o romance brasileiro Ponciá Vicêncio, escrito por Conceição Evaristo e publicado em 2003. O romance narra a história de uma mulher negra que abandona as terras do patrão para se arriscar na cidade. Analisaremos essa obra por meio de teorias pós-colonialistas que refletem sobre os impactos da subjugação de grupos como mulheres e negros e a partir da análise desse romance propomos aos leitores uma revisão da história do Brasil, ou seja, propomos uma epistemologia feminista que (re)considere principalmente o lugar ocupado pela mulher negra na sociedade brasileira desde a libertação dos escravos. Para isso, utilizaremos autoras como Dalcastagnè (2005); Rago (1998) e Woodward (2000) que discorrem sobre a personagem no romance brasileiro, epistemologias feministas e identidade, respectivamente.

Palavras-chave: Ponciá Vicêncio; Conceição Evaristo; Feminismo.

A literatura é uma arte que reflete a sociedade em que vivemos. Inicialmente as produções literárias eram restritas a homens brancos e educados nas potências colonizadoras (Bonnici, 2012); isto significa que saber quem escreve literatura contemporânea e sobre o que se escreve são condições importantes a serem analisadas nas produções literárias, pois, segundo Rago (1998, p. 4) "pensa-se a partir de um conceito universal de homem, que remete ao branco-heterossexual-civilizado-do-Primeiro-Mundo, deixando-se de lado todos aqueles que escapam a esse modelo de referência", ou seja, no geral os pensamentos acontecem com base em um estereótipo de pessoas, porém sabemos que nossa sociedade vai muito além de pessoas brancas, heterossexuais, civilizadas e de primeiro mundo; por isso precisamos sair desse modelo de referência.

Atualmente é comum encontrarmos mulheres presentes na produção de literatura, abordando assuntos pertinentes sobre os papéis das mulheres na sociedade. Porém, consideramos que a literatura de autoria feminina no Brasil ainda é um tanto quanto restrita em relação a seus temas.

Sabemos que no Brasil mais de 50% da população é preta/parda (denominação utilizada pelo IBGE) e que as mulheres também são maioria. A partir desse conhecimento, surge a intenção de analisar a produção literária vinda da população majoritária do Brasil, a mulher negra. Para tanto, analisaremos o romance de Conceição Evaristo, intitulado *Ponciá Vicêncio* e publicado em 2003.

Desejamos analisar como a construção identitária da personagem principal do romance escolhido reflete a sociedade em que vivemos, por isso, optamos por analisar as "representações femininas que não se reduzem a reduplicações ideológicas de papéis de gênero" (ZOLIN, 2012, p. 53) e assim, discutirmos a identidade da mulher em *Ponciá Vicêncio* e como essa construção de identidade se relaciona com a realidade da mulher negra no Brasil.

Nos guiaremos a partir de autoras como Dalcastagnè (2005) para analisar a representação da personagem negra no romance brasileiro contemporâneo; Woodward (2000) que discorre sobre identidade; Rago (1998) que apresenta as epistemologias feministas, entre outras.

Intencionamos assim, proporcionar uma discussão sobre como a literatura de autoria feminina no período pós-colonialista brasileiro representam as chamadas "identidades coletivas" (Woodward, 2000).



A escolha do livro deve-se ao fato de a obra ser escrita por Conceição Evaristo, uma mulher negra, nascida na periferia de Belo Horizonte, filha de uma mulher que sempre trabalhou como lavadeira e doméstica; pertencente ao grupo das chamadas "minorias" do Brasil - minoria entre aspas, pois como já observamos anteriormente, as mulheres e negros formam a maioria da população brasileira.

Além disso, Evaristo narra em sua obra a história de Ponciá, uma neta de ex-escravos, que decide sair do povoado em que mora e ir em busca de uma vida melhor na cidade. A partir disso percebemos que o romance *Ponciá Vicêncio* reúne algumas características autobiográficas, pois Evaristo "conta que ela mesma trabalhou como doméstica desde os oito anos" (Machado, 2014, p. 247) e se mudou para o Rio de Janeiro em busca de estudo e trabalho.

Evaristo denomina o ato de relacionar características pessoais - especialmente as das mulheres negras - às suas obras de "escrevivência", isto é, o ato de escrever ficção a partir de experiências/vivências próprias.

A partir disso, podemos notar que a identidade de Evaristo como mulher, negra e moradora de favela se reflete na identidade da personagem Ponciá, pois assim como Conceição, Ponciá morava na periferia, descrita no livro como um "povoado" afastado da cidade, e decide sair do povoado em que mora com a mãe em busca de uma vida melhor na cidade.

Entendemos que as características pessoais de identidade da autora que fazem parte também das características da personagem constituem um tipo de "identidade coletiva" (Woodward, 2000) das mulheres negras no Brasil, isto porque, compreendemos que os negros foram marginalizados após a lei áurea e a muitos deles restaram apenas trabalhos braçais e mal remunerados.

A literatura escrita por Evaristo nesse caso, reflete a história de nosso país e representa a classe de mulheres negras às margens da sociedade brasileira, que trabalham como empregadas domésticas por falta de instrução e estudos; falta essa que existe pela necessidade urgente em trabalhar desde muito cedo, como Evaristo, que começou a trabalhar aos oito anos.

Embora a autora não deixe claro o momento histórico em que os fatos narrados acontecem, entendemos que eles se passam em um tempo não muito distante, já que o avô da personagem era escravo e seu pai, embora não receba o nome de escravo, trabalha para os brancos como se fosse um escravo; como podemos observar no seguinte trecho: "Aprendera a ler as letras numa brincadeira com o sinhô-moço. Filho de ex-escravos, crescera na fazenda levando a mesma vida dos pais" (Evaristo, 2003, p. 14).

Tendo consciência de que o Brasil deixou de ser uma colônia portuguesa em 1822 e oficializou a libertação dos escravos somente em 1888, podemos afirmar que a obra de Evaristo se situa no período pós-colonialista. Segundo Bonnici (2012, p. 19) literatura pós-colonial "pode ser entendida como toda produção literária dos povos colonizados pelas potências europeias entre os séculos 15 e 21. Portanto, as literaturas em língua espanhola nos países latino-americanos e caribenhos; em português no Brasil".

Bonnici (2012) ainda argumenta que os romances pós-coloniais se dividem em três etapas. Sendo a primeira etapa constituída de textos como reportagens e descrições, produzidas pelos representantes da colônia; a segunda etapa aquela em os nativos - normalmente educados na metrópole - publicam textos literários, desde que supervisionados pelo império; e a terceira etapa como o momento em que os colonos negam os padrões da metrópole.

Podemos dizer que *Ponciá Vicêncio* é um romance da "terceira etapa do pós-colonialismo" não apenas por ter sido publicado no século vinte e um, mas também por se afastar de padrões herdados da metrópole. Notamos esse afastamento dos padrões europeus na ausência de títulos e/ou numeração de capítulos, na fragmentação da narratividade e nos próprios temas abordados pela autora.

Um dos temas principais no romance de Evaristo é a identidade da mulher e do negro. A todo momento, a autora traz em sua narratividade marcas que distinguem o negro e o branco, como podemos observar no trecho em que o "sinhô-moço" ensina o pai de Ponciá a ler:

O menino respondeu logo ao ensinamento do distraído mestre. Em pouco tempo reconhecia todas as letras. Quando sinhô-moço se certificou de que o negro aprendia, parou a brincadeira. Negro aprendia sim! Mas o que negro ia fazer com o saber de branco?
(EVARISTO, 2003, p. 15)

Essa passagem nos reforça o que Woodward (2000, p. 39-40) afirma sobre identidade e diferença. Segundo a pesquisadora,



As identidades são fabricadas por meio da marcação da diferença. Essa marcação da diferença ocorre tanto por meio de sistemas simbólicos de representação quanto por meio de formas de exclusão social. A identidade, pois, não é o oposto da diferença: a identidade *depende* da diferença

Isto significa, que o negro é marcado pela existência do branco e vice-versa, pois um depende do outro para existir. Logo, o negro só existe como escravo, porque o branco existe como senhor e essas identidades se marcaram pela exclusão social a que pessoas negras são submetidas.

Woodward (2000) estabelece também que as diferenças normalmente são representadas por pares de oposições e dentro desses pares de oposições um dos dois é sempre o mais forte ou mais valorizado simbolicamente.

Pensando na dicotomia "negro/branco" e em como as dicotomias tendem a valorizar um dos componentes desse par, percebemos durante a narrativa de Evaristo que o termo "negro" é o termo desvalorizado dessa dicotomia; como mostra o trecho a seguir:

Atravessava as terras dos brancos, viam-se terrenos e terrenos de lavoura erguidos pelos homens que ali trabalhavam longe de suas famílias. Ponciá se lembrou do pai, das ausências dele durante os longos períodos de trabalho. Atravessou, depois, as terras dos negros e apesar dos esforços das mulheres e dos filhos pequenos que ficavam com elas, a roça ali era bem menor e o produto final ainda deveria ser dividido com o coronel. (EVARISTO, 2003, p. 47)

Evaristo relata que apesar dos esforços os negros não tinham uma lavoura tão grande quanto a pertencente aos brancos – apenas pertencente pois quem trabalhava nessas lavouras eram os negros –, principalmente pelo fato de que parte da colheita das terras dos negros ficava com os brancos, ou seja, o negro é desvalorizado em relação ao branco pelo tamanho de sua lavoura e a diferença é marcada pela exclusão social, que exclui a possibilidade dos negros terem suas próprias lavouras sem precisar repartir seus lucros com os brancos. Além disso, percebe-se que a lavoura dos negros fica depois das lavouras dos brancos, ou seja, ainda mais afastada da cidade – outra forma de exclusão.

Nesse sentido, questionamos a legitimidade das dicotomias que levam a exclusão social de determinados grupos, pois "é por meio dessas dicotomias que o pensamento, especialmente no pensamento europeu, tem garantido a permanência das relações de poder existentes" (Woodward, 2000, p. 53). Queremos dizer com isso que o pensamento trazido pelos colonizadores europeus se perpetuou no Brasil de tal forma, que ainda na literatura atual encontramos reflexos de uma sociedade marcada pela exclusão social.

Essa exclusão ocorre entre outros pares de oposição como homem/mulher, homossexual/heterossexual e as relações de poder ainda se encontram em todos esses pares de oposição que a sociedade cultiva.

Outro reflexo da sociedade que pode ser encontrado em *Ponciá Vicêncio* está relacionado com o fato de ela saber ler "Dobrou em seguida o escrito e guardou nos seios. Estava feliz, sabia ler" (Evaristo, 2003, p. 42), pois a leitura – como demonstrada por meio do trecho em que o sinhô-moço ensina o pai de Ponciá as letras – é considerada "saber de branco". Essa característica da personagem também revela as influências da vida de Evaristo no romance analisado, caracterizando assim a sua "escrivência", pois a própria Evaristo afirma em entrevista a Machado (2014 p. 249) que

Quando mulheres do povo como Carolina [Carolina Maria de Jesus], como minha mãe, como eu também, nos dispomos a escrever, eu acho que a gente está rompendo com o lugar que normalmente nos é reservado. A mulher negra, ela pode cantar, ela pode dançar, ela pode cozinhar, ela pode se prostituir, mas escrever, não, escrever é alguma coisa... é um exercício que a elite julga que só ela tem esse direito. Escrever e ser reconhecido como um escritor ou como escritora, aí é um privilégio da elite.

Com essa afirmação de Evaristo, podemos notar que mesmo na sociedade atual o direito de escrever é considerado como algo que não pertence aos negros e nem às mulheres do povo – principalmente às mulheres negras – e nesse sentido, a obra de Conceição Evaristo nos chama a atenção para a mulher negra vinda da periferia, a mulher que constrói a sociedade, trabalha para ricos donas de casa, porém é condenada a viver as margens dessa sociedade que a "acolhe", ou seja, da mesma forma que o direito de escrever é negado às mulheres negras, o direito de viver em uma sociedade realmente acolhedora – acolhedora de sua classe, cultura, origens – lhes é negado.



Ponciá não se sente acolhida na cidade e expressa esse sentimento em trechos que destacam sua frustração por ter saído do povoado, como o seguinte:

E agora, ali, deitada de olhos arregalados, penetrados no nada, perguntava-se se valera a pena ter deixado a sua terra. O que acontecera com os sonhos tão certos de uma vida melhor? Não eram somente sonhos, eram certezas! Certezas que haviam sido esvaziadas no momento em que perdera o contato com os seus. E agora feito morta-viva, vivia. (EVARISTO, 2003, p. 32-33)

Embora o deslocamento de Ponciá tenha sido relativamente pequeno, constatamos que a partir desse descolamento a identidade de Ponciá entrou em um conflito tão grande a ponto de ela se sentir "morta-viva" por estar longe de seus familiares; em relação as mudanças causadas pelos deslocamentos Woodward (p. 22, 2000) declara que os deslocamentos causam "identidades que são moldadas e localizadas em diferentes lugares por diferentes lugares. Essas novas identidades podem ser desestabilizadas, mas também podem ser desestabilizadoras".

No caso de Ponciá, o deslocamento torna a sua identidade desestabilizada. Ela se transforma em alguém que deseja voltar como indica o seguinte trecho: "Já estava há tempo fora do povoado e tinha uma saudade intensa dos que tinham ficado. Queria voltar em casa, mas como dizer a patroa?" (Evaristo, 2003, p.45). Observamos aqui a fragmentação da identidade de Ponciá, que ao mesmo tempo em que deseja retornar para a sua casa no povoado, também pensa em como a patroa iria reagir em relação a esse desejo. A desestabilização da identidade de Ponciá acontece pela vontade de agradar a si mesma, e a sua nova (ou parte de sua) identidade de boa empregada, e agradar a si mesma também, porém a sua identidade como moradora do povoado que fica próxima dos seus.

Além da constante angústia vivida por Ponciá em relação a sua identidade, existe também o fato de a personagem reavivar memórias do passado como forma de se conformar com o presente. A personagem passa o dia sentada, lembrando de como era a vida no povoado, lendas de quando era criança e da herança que diziam ter recebido do avô. Woodward (2000, p. 23) explica que "o passado e o presente exercem um importante papel nesses eventos. A contestação no presente busca justificação para a criação de novas - e futuras - identidades nacionais, evocando origens, mitologias e fronteiras do passado". Embora Ponciá não precise criar uma nova identidade nacional, ela precisava criar uma identidade que se adequasse a sua situação na cidade, e isso não era tarefa fácil, por isso se apegava às suas memórias.

A única pessoa com quem poderia compartilhar seus sentimentos era seu marido, e os dois não conseguiam desenvolver conversas profundas, como podemos observar: "o pai e o irmão haviam sido exemplos do estado de quase mudez dos homens no espaço doméstico. Agora, aquele, o dela, ali calado, confirmava tudo. Ele também só falava o necessário" (Evaristo, 2003, p. 67).

O fato de o homem só falar o necessário colabora para o crescimento das angústias e para o silêncio de Ponciá, que a cada dia que passa, recorda mais e mais o seu passado e suas mitologias de infância. Suas lembranças surgem como forma de encontrar conforto e esperança, porém como essas lembranças e angústias não são compartilhadas, o sentimento de solidão da personagem aumenta.

O desejo de Ponciá por conversas mais significativas é explícito e a sua decepção pela falta delas também, como fica claro em:

Muitas vezes quis dizer das tonturas e do desejo de comer estrelas de que era acometida todas as vezes que ficava grávida. Quis confidenciar a respeito de um medo antigo que sentia, às vezes. Quis saber se ele também sofria do mal do medo, se ele vivia também agonias. Quis que o homem lhe falasse dos sonhos, dos planos, das esperanças que ele depositava na vida. Mas ele era quase mudo. Não chorava, não ria. Desde os primeiros tempos, nos momentos em que ela se abria para ele, o homem vinha emudecido, trancado de falas, sem gesto algum dizível de nada. Enquanto que Ponciá vivia a ânsia do prazer e o desesperado desejo de encontro. E, então, um misto de raiva e desaponto tomava conta dela ao perceber que ela e ele nunca iam além do corpo, que não se tocavam para além da pele. (EVARISTO, 2003, p. 67)

No entanto, seu marido não compartilha do sentimento de dividir confidências. Isso mostra a nós leitores parte da frustração da personagem com a sua vida atual, frustração por ter abandonado a roça para morar na cidade em busca do sonho de ter sua própria família e filhos - fato que não se concretiza realmente.

Temas como os abordados no trecho reproduzido anteriormente - sentimentos, emoções, gravidez - são temas que Segundo Rago (1998, p. 12-13) dão "maior visibilidade



às mulheres enquanto agente históricos”, isso acontece porque a partir de narrativas de autoria feminina é possível ter “novos olhares e problematizações, através de outras categorias interpretativas, criadas fora da estrutura falocêntrica espetacular” (Rago, 1998, p.13), isto é, além de aumentar o leque de temas – pois a autoria feminina inclui temas mais recorrentes entre mulheres – , fala-se desses temas por meio das próprias mulheres, que são quem vivem essas situações.

No caso de *Ponciá Vicêncio*, a mulher negra é quem conta a história de sua vida, desconstruindo conceitos errôneos reproduzidos pelos brancos – como o já mencionado anteriormente de que “ler é saber de branco” ou os mencionados por Conceição Evaristo de que negros não necessariamente cozinham, dançam e cantam bem.

Apesar de a personagem abordar temas considerados estritamente femininos – como o aborto e maternidade – não podemos subentender que ela – ou até mesmo a autora – seja feminista. Rago (1998, p. 13) explica que não há relação entre ser feminista e incluir temas femininos, pois

Feministas assumidas ou não, as mulheres forçam a inclusão dos temas que falam de si, que contam sua própria história e de suas antepassadas e que permitem entender as origens de muitas crenças e valores, de muitas práticas sociais frequentemente opressivas e de inúmeras formas de desclassificação e estigmatização

É o que acontece no romance de Evaristo, pois a personagem não se declara feminista em momento algum, porém problematiza como a mulher se sente em relação ao aborto, a sexualidade e a prostituição, principalmente a mulher negra e pobre que vive às margens da sociedade.

O seguinte trecho traz problematizações acerca do aborto:

Quando os filhos de Ponciá Vicêncio, sete, nasceram e morreram, nas primeiras perdas ela sofreu muito. Depois, com o correr do tempo, a cada gravidez, a cada parto, ela chegava mesmo a desejar que a criança não sobrevivesse. Valeria a pena pôr um filho no mundo? Lembrava-se de sua infância pobre, muito pobre na roça e temia a repetição de uma mesma vida para os seus filhos (EVARISTO, 2003, p. 82)

A reflexão feita por Ponciá em relação a seus abortos – que ocorrem de forma natural – causa impacto, porém é uma reflexão justificada pelo contexto vivido pela personagem e que por isso merece atenção, pois sabe-se que embora o aborto seja considerado uma prática ilegal no Brasil, inúmeras mulheres realizam esse procedimento sem acompanhamento. Mesmo quando o aborto é espontâneo/natural, mulheres de classes mais desfavorecidas financeiramente passam por essas situações sem ter apoio psicológico apropriado, portanto esse trecho do livro expõe tanto um momento reflexivo quanto uma denúncia do que acontece nas periferias.

O romance de Evaristo também incita reflexões acerca da sexualidade da mulher negra, como observamos em

Moça Bilisa se sabia ardente, deitara algumas vezes com alguns companheiros de roça e alguns saíam mais e mais desejosos dos encontros com ela. Um dia um homem enciumado chamou Bilisa de puta. A moça nem ligou. Puta é gostar do prazer. Eu sou. Puta é esconder no mato com quem eu quero? Eu sou. Puta é não abrir as pernas para quem eu não quero. Eu sou. E agora novamente era chamada de puta pela patroa (EVARISTO, 2003, p. 101)

Nesse trecho, encontramos uma reflexão da personagem Bilisa sobre sua sexualidade. Bilisa também veio da roça e conhece Luandi – irmão de Ponciá – com quem começa um relacionamento. A moça decide se prostituir para ganhar dinheiro mais rápido, após ser roubada dentro da casa da patroa e ser chamada de puta.

Notamos que a personagem de Bilisa tem uma postura empoderada em relação a sua sexualidade, esse tipo de postura faz com que as mulheres saiam da condição de “mulheres colonizadas para mulheres descolonizadas e donas de sua vontade” (Zolin, 2012, p. 55).

Outro tema bastante discutido no romance de Evaristo é a loucura. Desde o começo da narrativa sabemos que o avô de Ponciá morreu quando ela era ainda um bebê de colo, porém mesmo mal tendo conhecido o avô, ela se recorda dele. O avô de Ponciá foi escravo e enlouqueceu ao ver um de seus filhos ser vendido aos brancos e num ato de desespero matou sua esposa e tentara se matar. Vô Vicêncio – como Ponciá o chama – foi socorrido, mas não voltou a ser mesmo. O homem muitas vezes gargalhava e chorava ao mesmo tempo, tinha um andar corcunda e quase não falava.



Ponciá se assemelha muito fisicamente ao avô desde menina e ainda nessa fase da vida ela molda no barro a estátua de um homem com as mesmas características de avô Vicêncio. Ela sabe que avô Vicêncio deixou a ela uma herança e em suas lembranças do passado faz algumas suposições em relação ao que seria essa herança. A única certeza é que não é uma herança "comum", isto é, não são terras e nem dinheiro.

Apesar de nunca ficar claro qual é essa herança que Ponciá herdou, observamos que ao longo da narrativa, a personagem de Ponciá adquire características semelhantes às características de seu avô, levando-nos a pressupor que a herança herdada por ela é a loucura.

Depois de todas essas observações em relação aos temas apresentados e discutidos em *Ponciá Vicêncio*, consideramos que é um avanço termos obras como a de Evaristo incluídas nas listas obrigatórias de vestibulares como o da UEL em 2009 e 2010 e da UFMG em 2008. É um avanço, pois, acreditamos que ao colocar obras contemporâneas de autoria feminina em listas de vestibulares, fazemos com que mais pessoas tenham acesso a essas obras e assim, tenham também contato com temas femininos e reflitam sobre esses temas. Principalmente, por se tratar de uma obra contemporânea que se ocupa de temas discutidos em várias áreas da sociedade - legislativa, acadêmica e política - como o aborto, grupos marginalizados e a sexualidade feminina.

Além disso, a obra de Evaristo foca exclusivamente na identidade da mulher negra, ou seja, a obra é contada a partir de um ponto de vista praticamente ignorado na literatura brasileira contemporânea como iremos analisar mais adiante.

Entendemos que uma literatura que fale sobre temas "femininos", normalmente será escrita por uma mulher, e uma literatura que narre a história dos negros ou mesmo inclua personagens negros também será escrita por alguém negro, isso não é uma obrigatoriedade, porém é a realidade, pois é mais fácil escrever sobre situações com quais somos familiarizados.

Portanto, com a intenção de compreender os motivos pelos quais as mulheres e os negros ainda são marginalizados nas produções literárias, nos apoiaremos em Dalcastagnè (2005, p. 33) que nos mostra por meio de uma pesquisa que busca analisar as características das personagens do romance brasileiro e seus autores, que "os números indicam, com clareza, o perfil do escritor brasileiro. Ele é homem, branco, aproximando-se ou já entrado na meia idade, com diploma superior, morando no eixo Rio-São Paulo." O que significa que a publicação de Evaristo é uma gota em meio ao mar de obras publicadas entre 1990 e 2004 (período analisado por Dalcastagnè), já que a autora é mulher, negra e tinha 56 anos ao publicar *Ponciá Vicêncio*.

Dalcastagnè (2005, p. 35-36) ainda analisa a presença das personagens femininas nesses romances e constata que

mais significativa é a predominância de personagens do sexo masculino. Entre as personagens estudadas, 773 (62,1%) são do sexo masculino, contra apenas 471 (37,8%) do sexo feminino - um único caso foi alocado na categoria "sexo: outro", pensada para abrigar hermafroditas, seres assexuados etc. Em apenas quatro livros do corpus, isto é, 1,6% do total, não há nenhuma personagem importante do sexo masculino, ao passo que as personagens do sexo feminino estão ausentes de 41 romances (15,9%).

A partir disso, concluímos que raramente os homens são esquecidos na literatura, porém as mulheres são negligenciadas em quase 16% dos romances contemporâneos brasileiros, o que significa que ainda há muito o que se lutar para que assuntos mais recorrentes nas esferas femininas cheguem ao público.

Corpo do texto - Extensão: 8 a 15 páginas; fonte: Arial, tamanho 12, espaço um (simples); parágrafo justificado e sem hifenização; recuo de parágrafo: 1,25 cm da margem esquerda; uso de itálico para títulos de obras, palavras estrangeiras e palavras que, por qualquer outra razão, devam ser destacadas; não usar itálico para citação. Citações com três linhas ou menos: "devem aparecer inseridas entre aspas no corpo do texto" (AUTOR, ano, p. 00). Identificar entre parênteses o (ano) da obra citada pela primeira vez; marcar com aspas duplas "título" de contos, poemas e outras partes pertencentes a um todo.

Referências

BONNICI, T. *O Pós-Colonialismo e a literatura: estratégias de leitura*. 2. ed. Maringá: Editora da Universidade Estadual de Maringá, 2012. v. 1. 377p.



DALCASTAGNÈ, Regina. **A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004**. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, n. ° 26. Brasília, julho-dezembro de 2005, pp. 13-71

EVARISTO, Conceição. **Ponciá Vicêncio (romance)**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2003.

MACHADO, B. A. **Escre(vivência): a trajetória de Conceição Evaristo**. Revista História Oral, v. 17, p. 243-265, 2014.

RAGO, L. M.. **Epistemologia Feminista, Gênero e História**. In: MASCULINO, FEMININO, PLURAL. PEDRO, Joana; GROSSI, Miriam (orgs.) led. Florianópolis: editora das Mulheres, 1998

WOODWARD, K. **Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual**. In: SILVA, T.T.D. (Org.) Identidade e Diferença - a perspectiva dos estudos culturais Petrópolis: Vozes, 2000

ZOLIN, L. O. **Pós-colonialismo, feminismo e construção de identidades na ficção brasileira contemporânea escrita por mulheres**. Revista Brasileira de Literatura Comparada, v. 21, p. 51-70, 2012.

DO PO APÓS O POEMA SE CONSTRÓI, SE DESTOÍ, NOTIPO SE APRESENTA NA BOCA LÍDICA SE ORIENTA...



1º ENCONTRO NACIONAL
Diálogos literários
Um olhar para as poéticas contemporâneas

DO POEMA AO PÓS O POEMA SE CONSTRÓI, SE DESTRÓI, NO TIPO SE APRESENTA, NA BOCA LÍDICA SE ORIENTA...

Literatura e outras artes: relações e sentidos



As interfaces da natureza em Helena Kolody e Miguel Bakun: confluências da poesia e pintura

Vanderlei Kroin (UNIOESTE/CAPES)
Antonio Donizeti da Cruz (UNIOESTE)

RESUMO: Este trabalho visa analisar, por meio da comparação entre poesia e pintura, como é (re)apresentada a natureza na obra poética de Helena Kolody e na obra pictórica de Miguel Bakun, ou seja, observar como ambos a constroem, por meio de dois diferentes sistemas de signos nas respectivas artes, caracterizadas pela presença indelével de elementos da natureza, como árvores, pássaros, flores, rios, etc. Procurar-se-á ainda observar a relação estabelecida entre o artista com a natureza e com a arte praticada, de modo a observar como essa relação se mantém e vem se transformando ao longo do tempo, refletindo, assim, sobre a própria teorização sobre o objeto estético, poema ou pintura, suscitando questionamentos de ideias divergentes e complementares levantadas no campo literário e artístico: a primeira de que tais produções se concebem como imitação da natureza e outra de que a arte é um objeto cuja linguagem autônoma desgarra-se do mundo empírico.

Palavras-chave: poesia; pintura; natureza.

Introdução

A natureza é presença constante na poética de Helena Kolody e na pintura de Miguel Bakun. Dois artistas do movimento modernista que desenvolveram suas respectivas atividades artísticas no Paraná, iniciando as produções em um período em que a literatura e a arte brasileira se modificavam rapidamente. A natureza em Kolody se mostra absoluta em muitos de seus poemas breves, os haicais, por exemplo, que têm a natureza como tema. Nas telas de Bakun a natureza se mostra próxima: o artista percorria os arredores de Curitiba para registrá-la, assim, pinheiros, flores, fundos de quintais, caminhos, estradas vicinais, casas escondidas em meio à vegetação são recorrentes na obra bakuniana.

Dessa perspectiva e proximidade entre a obra de Kolody e Bakun é que parte-se, neste artigo, para argumentar em relação às confluências, aproximações e distanciamentos entre a linguagem verbal e visual, bem como quanto às relações entre o sujeito criador e a natureza e ainda e de maneira correlata, à caracterização da própria essência da literatura e da arte, que às vezes é vista sob dois prismas distintos, o primeiro que enfatiza a referencialidade, enquanto que o outro a negligência, em partes.

A relação das obras artísticas e literárias com o mundo

Da arte mimética, pautada na representação realista do mundo e da natureza até o surgimento da arte com características abstratas, caracterizada pela aparente negligência da referencialidade, passam-se muitos séculos, mas o que permanece ainda incontestemente arraigado no íntimo do homem é a necessidade de produzir arte.

As transformações operadas no relacionamento do homem com o mundo se presentificam na obra literária e artística. Quando o homem tinha uma relação mais estreita com a natureza, com seu trabalho, essas relações transpareciam indelévelmente no campo das artes: a referencialidade era constituinte determinante da essência artística. Com o advento do capitalismo, principalmente após o século XX, segundo Puls (1998) ocorre uma cisão entre homem e objeto; as relações entre o sujeito e o que o cerca estão desgastadas, tudo é coisificado, transformado em mercadoria e essas contingências acabam por se refletir também nas artes. O abstracionismo é o exemplo último desse distanciamento entre o homem



e o mundo.

Evidentemente, mesmo na arte abstrata não se pode negar a referencialidade. O abstrato também é uma leitura do mundo, portanto a aparente obliquidade dessa tendência não se desgarra do real, que em partes a sustenta. De acordo com Puls (1998), a arte (pintura) abstrata espelha o objeto pelo avesso, ou seja, nega a realidade; descortina o mundo eximindo-se da referência externa. Ainda segundo o autor, a arte, principalmente a abstrata é um paradoxo, porque "[...] toda arte que nega a realidade carrega dentro de si a realidade negada: ela espelha o objeto pelo avesso [...]." (PULS, 1998, s/p).

A linguagem artística e também literária se caracteriza pela subjetividade com que o sujeito criador observa o mundo. De acordo com Puls (1998), a obra de arte, incluindo-se nesse rol evidentemente a literatura, "espelha o homem em seu mundo", portanto, não se configura apenas como uma interpretação subjetiva do real, mas se perfaz como parte desse mesmo real que apresenta artisticamente. Segundo o autor,

Com efeito, a relação da arte com a realidade não é apenas uma relação de espelhamento, mas de inerência [...] A arte não é apenas uma mimese do real, mas um momento do real. A realidade é uma unidade do sujeito e objeto, unidade que se realiza através da práxis [...] A práxis, (a materialização do pensamento) constitui a mediação pela qual o sujeito transforma o objeto. A realidade constitui uma unidade indissolúvel de subjetividade e objetividade. O sujeito é o objeto: o homem é um momento do mundo, e o próprio trabalho é uma atividade objetiva (material). O objeto é o sujeito: o mundo existe dentro do homem, não só materialmente (o objeto é matéria) como idealmente, no pensamento. A identidade sujeito-objeto é fundamental para compreender a natureza das obras de arte. (PULS, 1998, p. 187).

Nessa perspectiva, pode-se entender a desenvolvimento da arte através da história, poemas e pinturas, com características próprias em cada época histórica. Os sonetos, a poesia metrificada da antiguidade, a poesia moderna dos versos livres e, por fim, a poesia concreta, assim como, por exemplo os modos diferentes que apresentou a pintura em várias épocas. A pintura renascentista, o expressionismo, o surrealismo e, finalmente o abstracionismo, apesar de não terem compromisso com o real, contém em si a essência das épocas correspondentes. Não é aleatória o desenvolvimento de determinada forma de arte em determinado tempo histórico. Ela surge, também, em razão de condições histórico-sociais, as quais, por sua vez, reproduz subjetivamente. Embora a literatura e as artes, em geral, extrapolarem tempo e espaço, há sempre algo do real imediato que as caracteriza, mesmo que este real possa não ser identificado claramente, como ocorre com a arte abstrata, por exemplo.

A dificuldade em entender a arte abstrata talvez esteja na dificuldade de entender as relações interpessoais e do homem com o mundo da modernidade. A nebulosidade das obras artísticas e literárias modernas é a experiência e subjetividade do próprio sujeito moderno. Pode-se dizer que o figurativismo estava para o mundo antigo como o abstracionismo está para a modernidade.

Se a pintura se modificou, do figurativismo ao abstracionismo, o mesmo se deu em relação à linguagem verbal, especialmente a poética. Kothe (1981) observa que a abstração nas artes plásticas corresponde ao concretismo da poesia:

O abstracionismo temático é o concretismo da linguagem artística. A poesia concreta é uma poesia abstrata. Mesmo as relações entre os elementos da metáfora permanecem nela basicamente indeterminadas. Por isso, a configuração gráfica passa também a ter não só uma função sintática, mas semântica fundamental. O abstracionismo foi um modo de as artes procurarem desenvolver a sua linguagem específica, insistindo na delimitação do seu espaço próprio, no qual leis peculiares passam a ter vigência [...] (KOTHE, 1981, p. 117).

A configuração gráfica da página é marca da poesia concreta. Tal poesia infere ao visual, ao desenho. A disposição das palavras na página é tal que se perfaz uma imagem. A metrificação da poesia até o século XX era imprescindível. Os sonetos eram as formas de poemas praticadas por grandes poetas canônicos. Em meados do século XX o verso livre começa a ocupar lugar de destaque na criação de poemas e, posteriormente, surge a poesia concreta que é também abstrata, conforme assinala Kothe.

A poesia concreta é marcada pela espacialidade. Tempo e espaço se estreitam nessa forma de poema, uma assertiva em potencial de que o poema, caracterizado pela temporalidade não se desgarra do espaço. O poema concreto é a potencialização dessa relação tempo-espaço que ocorre na poesia: os versos em vez de dizer algo, mostram algo.



O mesmo ocorre com a pintura abstrata, cujas figuras não se destacam como em obras figurativas. Mas são manchas que denotam o "eterno presente" e, portanto, a relação e interligação estreita entre tempo e espaço.

Essas transformações ocorridas na literatura e na arte e suas relações como tempo e o espaço e o modo de as manifestações artísticas retratarem e apresentarem um pouco da subjetividade do próprio sujeito criador e as relações deste com o espaço sócio-histórico que o circunda é uma chave de leitura, o que permite interpretar, por exemplo, a presença da natureza na obra de Kolody e Bakun, apresentada posteriormente neste trabalho.

Confluências e relações entre a poesia e pintura

As equiparações entre poesia e pintura levantam questionamentos divergentes quanto a pertinência da aproximação. Há os que vejam nessa investida tarefa interessante e outros a advertirem que as duas artes não podem ser comparadas por serem constituídas por diferentes sistemas de signos. A primeira, constituída pelo verbal, a outra pelo visual; e esta diferença é tida como empecilho a uma comparação mais sistemática entre as duas formas artísticas.

Puls (1998) caracteriza a linguagem verbal como arbitrária, enquanto que a visual como analógica. O autor ressalta a respeito dos sistemas de signos que constituem a literatura e a pintura, observando que

[...] A diferença fundamental entre os dois sistemas é que a linguagem analógica exhibe seus objetos enquanto a verbal os substitui por palavras [...] as duas linguagens se fundamentam na mimese, mas elas refletem o real por meios diversos. A linguagem analógica é um idioma figurativo: ela se fundamenta na apresentação dos próprios entes. Já a linguagem verbal se fundamenta na "representação" das estruturas dos entes. Por isso a primeira é a mais adequada para expressar as paixões humanas (e a arte), enquanto a segunda é o lugar natural dos conceitos (da ciência) [...] (PULS, 1998, p. 40).

A linguagem analógica da pintura tem mais carregada a referencialidade porque apresenta os objetos em vez de substituí-los por palavras, conforme aponta Puls no excerto acima. Além disso, o visual é mais instantâneo que o verbal porque a referência se apresenta de pronto. A imagem que se faz na mente ao visualizar um quadro é rápida, enquanto que a imagem que se tem de um poema ao escutá-lo ou lê-lo demora mais a se concretizar. Segundo Puls (1998), "[...] Na pintura o significante é semelhante à referência, ao passo que na linguagem verbal isso não ocorre." (PULS, 1998, p. 44).

Outra diferença que o autor pontua no que tange às linguagens verbal e visual, além de a primeira ser constituída por signos arbitrários e a segunda por signos analógicos, se refere ao espaço e ao tempo. Segundo ele,

[...] A linguagem pictórica se distingue da linguagem verbal não apenas porque ela utiliza signos analógicos (enquanto a verbal emprega signos arbitrários), mas pelo fato de que a pintura dispõe seus signos no espaço, e não no tempo. Por isso, os signos de um quadro são estáticos, e não dinâmicos: eles constituem lugares no espaço, lugares na imagem [...] (PULS, 1998, p. 48).

A espacialidade da linguagem pictórica mostra o que quer representar (ou apresentar) em menos tempo. A imagem da tela se "congela" no espaço, por isso é estática, enquanto que a temporalidade da linguagem poética é mais dinâmica porque extrapola o tempo.

Lessing (2011) ressalta também o aspecto temporal da poesia e o aspecto espacial da pintura: a primeira representaria ações articuladas no tempo, enquanto a segunda representaria corpos dispostos no espaço. Segundo o crítico alemão,

[...] Se é verdade que a pintura utiliza nas suas imitações um meio ou signos totalmente diferentes dos da poesia; aquela, a saber, figuras e cores no espaço, já esta sons articulados no tempo; se indubitavelmente os signos devem ter uma relação conveniente com o significado: então signos ordenados um ao lado do outro também só podem expressar objetos que existam um ao lado do outro, ou cujas partes existem uma ao lado da outra, mas signos que se seguem um ao outro só podem expressar objetos que se seguem um ao outro ou cujas partes se seguem uma à outra. (LESSING, 2011, p. 195).



Ações descritas na poesia são mais dinâmicas que objetos expostos na pintura, por isso as ações remetem ao tempo e os corpos ao espaço. Mas nem Lessing nem Puls negligenciam totalmente a ausência de temporalidade na pintura e de espacialidade na poesia. Para Puls, apesar de a linguagem da pintura suscitar a referencialidade, ela, assim como outras linguagens artísticas, é convenção do real. Para Lessing, por sua vez, os corpos, objetos essenciais da pintura não existem somente no espaço, bem como as ações, características indeléveis da poesia não renunciam ao espaço. Os corpos (figuras) lado a lado caracterizam a espacialidade da pintura,

Contudo, todos os corpos não existem apenas no espaço mas também no tempo. Eles perduram e podem parecer diferentes e se encontrar numa outra relação em cada momento da sua duração. Cada uma dessas aparições momentâneas e relações é o efeito de uma anterior e pode ser a causa de uma sucessiva e, assim, como que o centro de uma ação. Consequentemente a pintura também pode imitar ações, mas apenas alusivamente através de corpos. (LESSING, 2011, p. 195).

O mesmo ocorre com a poética. Os agentes das ações desencadeadas na tessitura do poema são corpos (seres ou coisas). Toda ação demanda um agente, algo ou alguma coisa que a execute. Se por um lado o poema é orquestrado por ações,

Por outro lado, as ações não podem existir apenas por si mesmas, mas dependem de certos seres. Na medida em que esses seres são corpos ou são observados como corpos, a poesia também expõe corpos, mas apenas alusivamente através das ações. (LESSING, 2011, p. 195).

A linguagem verbal e visual têm, apesar de suas linguagens distintas pontos de contato, ambas são construções subjetivas que falam do homem e de suas relações com o mundo. A arte, principalmente a poesia e a pintura estão presentes junto ao homem desde o princípio da humanidade e têm seguido com ele, inseparáveis, até os dias atuais. Relacionado com a música, o gênero poético mantém-se na essência do homem, construiu-se com ele, representando e apresentando seu mundo, suas descobertas, experiências subjetivas pessoais, e toda a história que o rodeia. Quanto à pintura, já no tempo do homem pré-histórico se produziam os desenhos em paredes das cavernas. Tais desenhos não tinham o sentido da arte pictórica desenvolvida no decorrer dos séculos subsequentes, talvez fossem eminentemente práticos, mas foi o germen da pintura e já demonstrava o interesse do homem pelas linhas, cores e outros elementos particulares do gênero pictórico.

Os poemas vêm da coletividade, nascem do seio da sociedade, mas são também um processo particular de criação formal no qual o poeta utiliza de vários recursos estilísticos e estéticos para confeccionar o produto final, o poema, que é sempre um leque de significações à posteridade também em sua época presente. Segundo Octavio Paz (1996), a arte de fazer poesia é infinitamente anterior à prosa. O autor a diferencia, apresentando a poesia como constante repetição e recriação do mundo:

A figura geométrica que simboliza a prosa é a linha: reta, sinuosa, espiralada, zigzagueante, mas sempre para diante e com uma meta precisa. Daí que os arquétipos da prosa sejam o discurso e o relato, a especulação e a história. O poema, pelo contrário, apresenta-se como um círculo ou uma esfera: algo que se fecha sobre si mesmo, universo auto-suficiente e no qual o fim é também um princípio que volta, se/ repete e se recria. E esta constante repetição e recriação não é senão o ritmo, maré que vai e que vem, que cai e se levanta [...]. (PAZ, 1996, p. 12-13).

Como visto, a poesia tem ritmo, um ritmo como movimento de maré, sempre em constante 'vai e vem', a criar e recriar o mundo pela arte da linguagem. Fatores de várias ordens influenciam a construção do poema, por isso, ao mesmo tempo em que é um círculo fechado, como observou Paz, é também um mundo aberto, um caminho que auxilia discretamente e abre os espíritos mais antenados à descoberta e mesmo entendimento o mundo. É a dinâmica do tempo, característica da arte verbal conforme observado por Puls e o tempo é perpassado por ações, como o movimento da maré salientado no excerto acima. O ritmo da maré é consequência do movimento e ação do mar, que por sua vez é agente da ação.

A literatura e a arte nunca são estáticas, mas dinâmicas. O objeto material, tela ou poema tem significados que vão além da aparência formal. Pode-se dizer, seguindo as ideias de Puls (1998), que poesia e pintura se perfazem de aparência e latência.



Aparência seria o visível, o manifesto; latência seria o que está inscrito e pode se apreendido nas entrelinhas da obra. Paz (1982) fala dos sentidos dos diferentes sistemas de linguagem, argumentando que os povos sempre usaram a linguagem das cores, dos sons e dos sinais, muito antes que se teorizasse sobre esses sistemas de linguagem. O autor salienta a relação de distanciamento/proximidade entre os diferentes sistemas de linguagem e afirma que,

As diferenças entre o idioma falado ou escrito e os outros - plásticos ou musicais - são muito profundas; não tanto, porém, que nos façam esquecer que todos são, essencialmente, linguagem: sistemas expressivos dotados de poder significativo e comunicativo. Pintores, músicos, arquitetos, escultores e outros artistas não usam como materiais de composição elementos radicalmente distintos dos que emprega o poeta. Suas linguagens são diferentes, mas são linguagens [...]. (PAZ, 1982, p. 23-24).

Como linguagens que falam sobre o homem, poesia e pintura são dotadas de significado. Estes são diferentes em diferentes épocas, para indivíduos de diferentes classes sociais, idade, etc, o que comprova que a obra artística é plurissignificativa e não é algo estático, amorfo, ao contrário, toda obra é dinâmica e dotada de significado, mesmo quando não aparentam ter um.

Muhana (2002) salienta que poesia e pintura tem as mesmas regras e preceitos de realização. O poeta e o pintor imitam e descrevem ações e relações entre os homens e destes com o mundo. Ambas se constituem enquanto artes nas relações espaço-temporais que mantem com o homem. Embora constituída por sistemas signícos diferentes, ambas falam do homem e sobre ele. Segundo o autor,

[...] a mesma é a matéria da pintura e a da poesia, ambas tem as imitações das ações humanas no mesmo grau; do mesmo modo representam ambas os costumes; ambas são painéis da vida humana. Nas coisas que fazem o pintor e o poeta sempre se deve guardar verossimilhança, que é norte de ambos, e ambos tem o mesmo fim que é aproveitar com deleite os ânimos. (MUHANA, 2002, p. 80).

O modo diferenciado como apresentam o homem e o mundo não impede a aproximação entre os dois sistemas signícos. As bases das duas formas artísticas são as mesmas. Segundo Kandinsky (2015), as artes vêm todas da mesma raiz, da mesma cepa e as diferenças se evidenciam justamente pelos meios de expressão. Nessa perspectiva, a natureza representada na obra poética de Helena Kolody e na obra pictórica de Miguel Bakun são semelhantes, mas registradas por meios distintos, por sistemas de signos diferentes. É esta relação que procurar-se-á mostrar em seguida.

As interfaces da natureza em Helena Kolody e Miguel bakun

Helena Kolody é um dos nomes mais representativos da poesia paranaense. “[...] é a poeta do cotidiano, das realidades simples e comuns, interpretadas por sua sensibilidade e lirismo contagiante e libertador.” (CRUZ, 2010, p. 117). O cotidiano simples presente na poética kolodyana se encerra em seus poemas sintéticos, entre os quais haicais e tankas, poemas de origem japonesa e que a autora foi uma das pioneiras a desenvolver no Brasil. Esse gênero poético, assim como outros inúmeros poemas dentro da produção de Kolody trazem forte a presença da natureza.

Na poética de Kolody inúmeros temas estão presentes, como a infância e as recordações, a transitoriedade da vida, a religiosidade, tudo registrado em versos por meio de uma linguagem simples, sem um vocabulário excessivamente requintado e versos longos.

A poesia de Helena Kolody reside na capacidade de ver o mundo com uma visão peculiar. O evocar e recordar são formas de contemplar o mundo, a vida, as coisas. A poeta parte da experiência cotidiana e a projeta num fluxo de imagens, emoções e pensamentos, num universo lírico sob forma de poesia. O retorno às origens, a (re)visitação da infância pelo sujeito lírico, a referência à imigração ucraniana, a nostalgia e a saudade são temas constantes da poesia kolodyana. (CRUZ, 2010, p. 118).

A experiência cotidiana de Kolody está também muito ligada ao meio natural, de modo que, como já dito, muitos poemas kolodyanos trazem a marca da natureza. A poeta, de



descendência ucraniana, nasceu e conviveu com a natureza durante toda a infância e adolescência e, trouxe essas relações e recordações para sua poética, como se verifica no poema abaixo:

Cantiga de roda

Ao som de ingênua cantiga,
gira, ligeira, uma roda.

Bailam cabelos de linho,
brilha a cantiga nos olhos,
saltam, leves os pezinhos.

Os grandes cedros antigos,
também, se põe a bailar:
cantam os ramos no ar,
dançam as sombras no chão.
(KOLODY, 2011, p. 143).

No poema se verifica a presença de elementos da natureza: os cedros, que se põe a bailar, embalados pelo vento e como que enternecidos e contagiados pela cantiga e dança inocentes das crianças. O título do poema já denota uma brincadeira conhecida e adorada pelas crianças do passado e nos versos do poema se evidencia o lugar onde se realiza tal brincadeira: sob as árvores, ao contato com a natureza, com as árvores e o vento, que ao mesmo tempo esvoaça o cabelo das crianças e os ramos dos cedros.

"Cantiga de roda" é um conjunto de ações, marca temporal da poesia. Tal imagem da brincadeira suscitada no poema, torna-se, portanto, dinâmica. Por outro lado, o registro das ações na brincadeira se desenvolve em certo espaço: em terreno aberto, sob ou perto de árvores, o que significa dizer, conforme Lessing (2011) que o poema, caracterizado por ações no tempo não recusa totalmente o espaço. São os corpos que reproduzem as ações e os corpos ocupam espaço. No poema apresentado, os corpos são as crianças e os cedros, que performatizam as ações descritas, como bailar, dançar, cantar, saltar.

Essas ações do humano (crianças) e da natureza (cedros) são sincronizadas. A cantiga embala as crianças na roda; o (vento) embala os ramos dos cedros que dançam e projetam sombras no chão. A harmonia da imagem formada na brincadeira das crianças e na dança das árvores mostra que as ações não são desconectadas do espaço nas relações poético-plásticas e nem a natureza do humano na poética de Kolody.

Se as ações no tempo caracterizam a poesia, mas esta não recusa totalmente ao espaço, o proporcionalmente inverso ocorre com a pintura. Esta, caracterizada pela disposição de corpos no espaço, não renuncia ao tempo. É o que pretende-se explicitar com a apresentação da obra de Miguel Bakun, que a exemplo de Kolody, traz registrada, por meio das cores, a natureza que não se afasta do humano. Tanto é assim que as paisagens bakunianas anunciam recortes de uma natureza próxima. Fundos de quintais, estradas, caminhos, árvores, casas escondidas em meio à vegetação são recorrentes na produção do eslavo-brasileiro Miguel Bakun.

A natureza que ele traz nas telas não é uma natureza grandiloquente, "panorâmica", que os artistas por muitas vezes buscam registrar extensivamente na tela, ao contrário, a natureza em Bakun aparece em pequenas porções de espaço, recortes que ele faz de recantos esquecidos dos arredores da cidade de Curitiba. Esse apego do pintor à natureza é o que traz uma beleza particular às suas paisagens. Em Bakun, "[...] A beleza da natureza não está no seu caráter monumental, mas, ao contrário, na sua mais absoluta singeleza [...]". (FREITAS, 2009, p. 92). Pode-se dizer que Bakun fomentou sua arte pictórica a meio caminho entre a natureza selvagem e a cidade, onde há a presença humana entranhada à natureza, como se observa na tela abaixo.

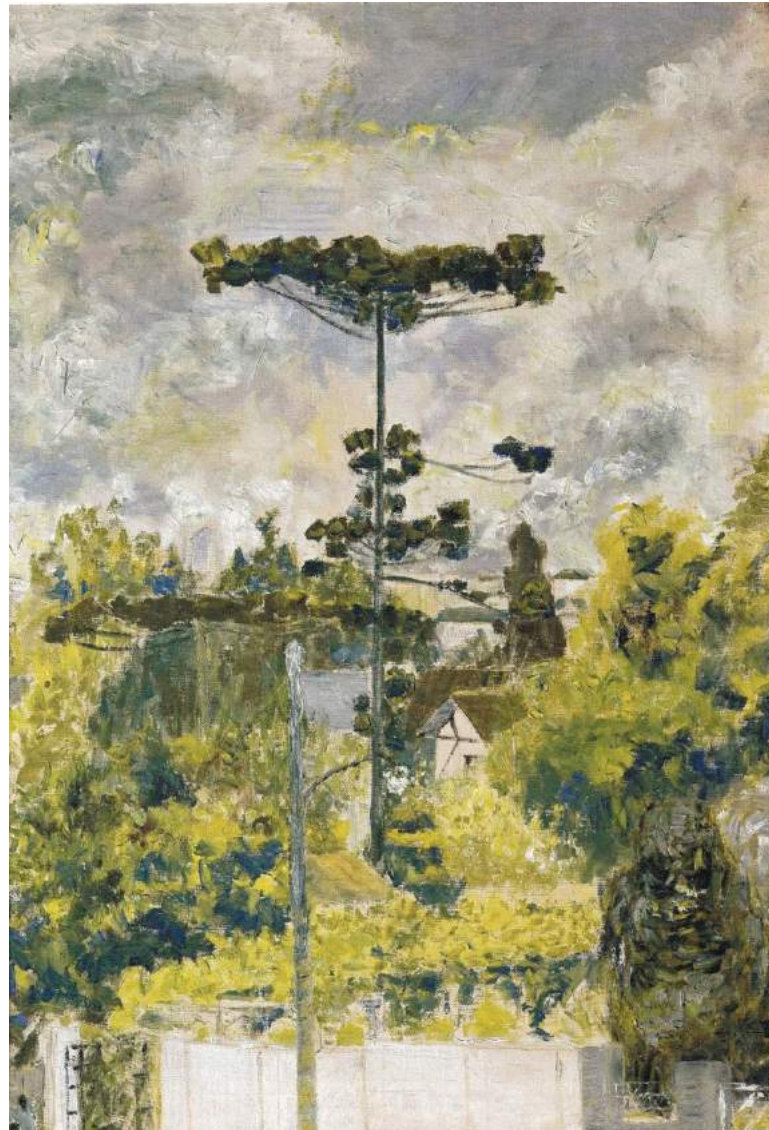


Figura 1: Mudar de voz 1961 óleo sobre tela 83 X 62 cm col. Faurlim Narezi.

Fonte: PROLIK, Eliane. **Miguel Bakun:** a natureza do destino. Textos de Eliane Prolik, Ronaldo Brito, Artur Freitas e Nelson Luz. Curitiba: edição do autor, 2009. (p. 47).

Na tela, paisagem típica bakuniana, evidencia-se a representação de uma natureza não equidistante do humano e isso se evidencia pela presença de construções (casas) em meio à vegetação e árvores. Essas, ocultas, deixam entrever apenas parte dos telhados imersos entre árvores. De resto, o que predomina são elementos da natureza: manchas amarelas e outras (verdes) mais escuras que constituem capões de árvores e vegetação. Destacam-se, na paisagem os pinheiros, também sempre presentes nas telas de Bakun.

É o homem emaranhado à natureza, oculto nela. Isto se evidencia, como já dito pela presença das casas escondidas na vegetação e também pela presença de uma cerca na parte inferior da tela. Esse foi o modo de Bakun captar a natureza e a relação desta com o humano. Segundo LUZ (2009), a simplicidade caracteriza a pintura bakuniana, mas essa simplicidade não pode se confundir com ingenuidade, completa o autor. É só um modo de ver e se relacionar com a vida e com a natureza. Dessa maneira,

As casinhas no campo ou no mato, as rodas infantis, os pinheiros tementes da devastação, navios, dançarinos, peixes, caranguejos, tudo isso, em Bakun não é coisa de ingênuo, de primitivo em pureza, mas é coisa de quem capta, de maneira simples e ciente, as maneiras básicas da vida (LUZ, 2009, p. 104).



Esse captar “as maneiras básicas da vida”, conforme assinala Luz, é reiterar as relações orgânicas entre homem e espaço natural, é mostrar a natureza de outro ângulo, sob outra perspectiva, viés este, cujo entrave de entendimento maior foi, talvez, o autodidatismo do pintor.

Assim com Bakun buscou captar as coisas básicas e simples da vida, também o fez Kolody, que pautou sua poética no essencial do cotidiano e esse cotidiano, tanto na poeta quanto no pintor traz entranhada a natureza, mostrada cerimoniosamente como algo presente no dia a dia, realçada pela presença de árvores, flores, rios, caminhos, pássaros, etc. o poema abaixo é um exemplo, entre tantos, dessa marca e presença da natureza da obra de Kolody.

Nostalgia elementar do verde:
verde-musgo,
verde-água,
verde-campo,
verde-mata,
verde, verde, verde, verde!
(KOLODY: In CRUZ, 2012, p. 308).

No poema há implicitamente, uma reminiscência em relação aos diversos matizes de verde presentes na natureza. Os tons de verde expressos nos versos acima, reiteram a proximidade e culto do eu lírico em relação à natureza. Esta, se caracteriza por diversas matizes da cor verde, as árvores e outros vegetais que compõe as florestas, matas se constituem por diferentes tonalidades da cor. Cada verso do poema se caracteriza como uma tonalidade do verde e estas tonalidades se agregam, para formar, no último verso, a totalidade do verde presente na natureza. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2006), o verde é a cor tranquilizadora, da esperança e do reino vegetal. Cor da regeneração e equilíbrio.

O verde, valor médio, mediador entre o calor e o frio, o alto e o baixo, equidistante do azul celeste e do vermelho infernal – ambos absolutos e inacessíveis – é uma cor tranquilizadora, refrescante, humana. A cada primavera, depois do inverno provar ao homem de sua solidão e sua precariedade, desnudando e gelando a terra que ele habita, esta se reveste de um novo manto verde que traz de volta a esperança e ao mesmo tempo volta a ser nutriz. O verde é cálido. E a chegada da primavera manifesta-se através do derretimento dos gelos e das quedas de chuvas fertilizadoras (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 938-939).

O verde é a cor da estabilidade, a meio caminho das polaridades frio-quente, céu-inferno, etc, mesma situação do próprio humano, talvez daí a sua identificação com a cor. O verde se regenera, transforma-se e dá ao homem o acalanto, envolvendo-o numa relação orgânica. É esta relação natureza-homem que se evidencia em muitos poemas de Kolody e em muitas telas de Bakun. Outro poema que salienta a presença da natureza na obra kolodyana é “Refúgio”, onde se verifica a paz de se estar em contato com o meio natural.

Refúgio

Adormecer numa sombra de árvore,
quando o grito do gavião põe um silencio assustado
nas moitas povoadas de passarinhos
e o aroma dos ananases impregna de moleza
o mormaço da tarde.
(KOLODY, 2011, p. 94).

O poema salienta a imersão do homem na natureza. Representa a paz que o eu lírico vivencia ao ter esse contato. A natureza é um refúgio, como indica o título do poema; uma cena bucólica que integra homem-natureza numa imagem orgânica. Os sentidos orgânicos do ser captam a natureza; a audição capta o atitar do gavião; o olfato, o aroma dos ananases; a pele sente o mormaço da tarde.

O poema descreve um determinado local junto à natureza e, por isso é também espacial. As ações evidenciadas nos versos caracteriza passividade, o que minimiza as ações empreendidas. O próprio verbo “adormecer” no infinitivo não indicia temporalidade. Por outro lado, o sujeito da ação no poema (o eu lírico) não é mero objeto da cena, mas alguém que se relaciona de modo integrado ao espaço que o circunda.

É esta mesma relação que mantém o poeta com seu meio social. Segundo Octavio Paz, “[...] as palavras do poeta são também as palavras de sua comunidade [...]”. (1982, p.



55). Dessa maneira, o poema é uma linguagem viva, que prefigura uma realidade, que é ao mesmo tempo objetiva e subjetiva.

A palavra do poeta se confunde com ele próprio. Ele é a sua palavra. No momento da criação, aflora à consciência a parte mais secreta de nós mesmo. A criação consiste em trazer à luz certas palavras inseparáveis de nosso ser [...] O poema é uma totalidade viva, feita de elementos insubstituíveis [...] (PAZ, 1982, p. 55).

A imagem colocada em versos pelo poeta mostra um pouco de si mesmo. A arte poética é uma troca mútua entre homem e mundo. Essa mesma essência caracteriza todas as artes, como a música e a pintura. Paz (1982) observa que as artes são linguagens que carregam imagens do mundo e do homem. Nas artes plásticas, por exemplo, "[...] ser um grande pintor requer dizer ser um grande poeta: alguém que transcende os limites de sua linguagem." (PAZ, 1982, p. 27).

Esse transcender a linguagem significa dizer sobre a atemporalidade da poesia e da arte em geral. Todo poema e toda pintura carrega a história e identifica o humano e o faz porque ultrapassa o valor objetivo da linguagem cotidiana, agregando em si, o mesmo tempo o universal e o particular. A arte projeta por meio de diferentes linguagens as relações do homem com o mundo. Palavras, cores, sons não são apenas formas do homem manifestar sua presença no mundo, mas mostrar que essa relação não é vazia, mas orgânica e latente.

Considerações finais

O presente artigo teve por objetivo trazer algumas considerações em relação às linguagens poética e pictórica, pois ambas são formas signílicas diferentes de o homem registrar sua presença no mundo e relações com seus pares, pois toda obra artística só tem sentido se faz essa ponte homem-obra-mundo. Sabe-se que há diferenças evidentes entre o sistema artístico verbal e visual, mas ambos tem em comum o irradiar imagens. Palavras e cores tem significados, não se sustentam no vazio.

Para realizar a aproximação poético-plástica foi apresentada uma tela do pintor brasileiro Miguel Bakun e alguns poemas de Helena Kolody, observando como ambos registram e constroem a natureza em seus respectivos trabalhos constituídos por meio de dois diferentes sistemas de signos. É uma natureza que não foge às circunscrições dos sujeitos artistas mencionados, ao contrário, foi vivenciada por ambos e reapresentada nas obras poéticas e pictóricas que produziram.

Além disso, procurou-se debater sucintamente a relação estabelecida entre a obra artística e o mundo, principalmente porque, às vezes, literatura e outras manifestações artísticas, como a pintura, por exemplo, são concebidas e vistas, por um lado, como simples imitações ou, por outro, como objetos abstratos e autômatos que desgarram-se do mundo empírico, da realidade circundante. São dois *modus operandi* de se ver e estudar a literatura e as artes que, ao final da contas se intercambiam, pois o artista inventa, tem a imaginação fértil, mas tudo que cria e (re)inventa está, de alguma maneira atrelado à sua realidade.

Referências

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain [et al.]. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números.** Coordenação Carlos Sussekind; tradução Vera da Costa e Silva [et al.]. 20. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

CRUZ, Antonio Donizeti da. **Helena Kolody: a poesia da inquietação.** Marechal Cândido Rondon, PR: Edunioeste, 2010.

FREITAS, Artur. Miguel Bakun e a dispersão da paisagem. In: PROLIK, Eliane (org.). **Miguel Bakun: a natureza do destino.** Textos de Eliane Prolik, Ronaldo Brito, Artur Freitas e Nelson Luz. Curitiba: Edição do autor, 2009. (p. 87-95).

KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte e na pintura em particular.** Tradução de Álvaro Cabral e Antonio de Pádua Danesi. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

KOLODY, Helena. **Infinita sinfonia.** Organização e coordenação de Adélia Maria Woellner. Curitiba, PR. Edição do autor, 2011.



KOTHE, Flávio René. **Literatura e sistemas intersemióticos**. São Paulo: Cortez/ Editores Associados, 1981.

LESSING, Gotthold Ephraim. **Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia**. Introdução, tradução e notas de Márcio Seligmann. São Paulo: Iluminuras, 2011.

LUZ, Nelson. Bakun. In: PROLIK, Eliane (org.). **Miguel Bakun: a natureza do destino**. Textos de Eliane Prolik, Ronaldo Brito, Artur Freitas e Nelson Luz. Curitiba: Edição do autor, 2009. (p. 97-105).

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

PAZ, Octavio. Verso e prosa. In: _____ **Signos em rotação**. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996. (p. 11-36).

PULS, Maurício. **O significado da pintura abstrata**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

Tear de palavras: poemas inéditos e reunidos por Antonio Donizeti da Cruz. In: CRUZ, Antonio Donizeti. **O universo e o fazer poético de Helena Kolody**. Cascavel/PR: EDUNIOESTE, 2012. (p. 254 - 373).



As invenções de Manoel de Barros: um híbrido entre poesia e prosa poética

Haline Nogueira da Silva Domingues (UNESPAR)
Orientadora: Mônica Luiza Socio Fernandes (UNESPAR)

RESUMO: Este artigo faz parte das discussões estabelecidas em nossa pesquisa de mestrado do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Sociedade e Desenvolvimento da Unespar, Campus de Campo Mourão, intitulada O Pantanal mato-grossense na prosa poética de Manoel de Barros, a partir da análise simbólica do elemento terra proposto por Bachelard: uma abordagem interdisciplinar entre Geografia e Literatura. Tem por objetivo apresentar peculiaridades da prosa poética de Manoel de Barros (2010), poeta mato-grossense que deixou um legado de mais de 25 livros, que perfazem a criação e o manejo com as palavras de maneira simples, porém, original e inventiva. Segundo Candido (2006), a prosa poética é um estilo moderno, que surgiu a partir da liberdade de escrita alcançada com o Romantismo, que possibilitou ao escritor um desprendimento da composição tradicional, permitindo narrativas híbridas, que expõem uma consciência de linguagem na sua construção, acrescidas de vocábulos que coadunam à imagem poética ao fluxo narrativo metaforizado. Assim, em Muller (2010), Manoel de Barros explora um universo de riquezas oriundas de suas experiências com a palavra, afastando-se da transcrição de um regionalismo pantaneiro, mas valendo-se da invenção de um cenário remanescente de suas experiências infantis, de menino que brincou e viveu a terra do Pantanal.

Palavras-chave: Manoel de Barros; prosa poética; criação verbal.

Do poema à prosa poética

Quando estudamos poema e poesia sempre nos atentamos à forma de apresentação deste gênero literário. Observamos número de versos distribuídos em estrofes, rimas, ritmo, linguagem etc. Aquilo que é expresso no poema comunica uma mensagem geralmente profunda, em pequenos versos, em poucas palavras, enquanto que no modo prosaico, além dessas características, a linguagem adquire um fluxo de ideias, que ordena e sequencia a narrativa sem pausas marcadas por versos curtos. A linguagem da poesia impõe uma atenção maior, por geralmente apresentar-se em formatos concentrados e por isso mesmo, menos acessível ao primeiro contato. A leitura do poema pode ser mais vagarosa para leitores não habituados ao formato, e já o texto prosaico, detém a atenção do leitor devido à linguagem que desliza em linhas retas e sem interrupções, aferindo movimento e rapidez ao ato de leitura. São detalhes ínfimos, mas que fazem a diferença na recepção de um texto, e principalmente para a apreciação da prosa poética de Manoel de Barros.

É a partir da aglutinação do texto narrativo e da poesia, que se chega a uma nova composição, no caso, a prosa poética, que abordaremos mais adiante no presente artigo. A partir da leitura da obra de Manoel de Barros, percebemos que tanto os seus poemas escritos no formato tradicional quanto no modelo da prosa poética desenvolvem-se a partir de uma linguagem que preza pela desconstrução da lógica, sendo recorrente a apresentação da imagem da pedra, que representa o fundamento, o solo, o lugar da poesia e a imagem da criança, além do caráter inventivo e imaginativo de sua poesia.

Ao lermos os poemas do referido poeta, percebemos uma modelação diferente ao escrever poesia. Barros não se preocupa com os padrões tradicionais de produção de poemas, em todos seus textos. A métrica, a rima, o ritmo são elementos imanentes ao



texto, e não preponderantes. Seus poemas rompem com a estrutura fixa do poema trovador e não mantêm um padrão em todos os livros ou mesmo dentro de uma mesma obra. Como podemos visualizar no trecho a seguir do poema "Encontro de Pedro com o nojo", que exemplifica a estrutura lírica, no formato da prosa poética:

Encontro de Pedro com o nojo

A rosa reteve Pedro. E a mão reteve a música como paisagem de água na retina.
Era noite no bairro do Flamengo. As pensões de estudantes dormiam nas transversais.
Pedro mergulhado em trevas, no quarto, pensa no rouxinol e na bomba atômica.
As coisas mais importantes lhe aconteciam no escuro, Como a surpresa de uma flor desabrochada à noite.
(BARROS, 2010, p. 88).

Neste poema é nítida a disposição dos versos em prosa poética, atrelada às características estéticas da poesia e ao uso de recursos estilísticos como a rima, o vocabulário apurado, típico das poesias clássicas românticas (rosa, rouxinol, flor, desabrochar, noite). Ao mesmo tempo em que Manoel de Barros mantém traços de uma tradição poética (vocabulário romântico), ele rompe com o que é clássico por utilizar a prosa poética. É justamente o trabalho com a linguagem que cria as imagens. Mais adiante, exemplificaremos outros modelos de prosa poética com diferentes poemas.

Quanto ao caráter diferencial do fazer linguístico nos poemas de Manoel de Barros é válido trazer ao texto as discussões de Gilbert Durand, (1993, p. 61) sobre a imagem, que implanta no poema e na poesia suas marcas linguísticas e oníricas. Para o autor, a linguagem nasce do gênio da espécie, simultaneamente entre língua e pensamento. É na linguagem poética que encontramos as funções realmente humanas do homem. Segundo o citado autor,

o homem dispõe plenamente de dois, e não apenas de um meio, de transformar o mundo, de duas numenotécnicas: por um lado, a objetivação da ciência que pouco a pouco domina a natureza, por outro, a subjetivação da poesia que, através do poema, do mito e da religião, acomoda o mundo ao ideal humano, à felicidade ética da espécie humana. (DURAND, 1993, p. 62).

De fato, para que o entendimento sobre o gênero poético seja contemplado em sua amplitude, é de suma importância que o leitor se coloque à disposição das palavras, que, aliás, em Manoel de Barros tem valor ressignificativo. Sua poesia constituída por símbolos e imagens, valendo-se das transgressões sintático-verbais mantém sua produção em um nível de fuga à mesmice. O artista coloca em cena uma poética que se dará como tarefa escapar à maldição de uma linguagem que distorce o laço e a relação entre significante, significado e referente.

Por isso, acredita-se que Manoel de Barros tem um lugar particular na literatura brasileira, devido ao seu aguçado manejo com as palavras, estabelecendo pequenos e distintos paradoxos, que resultam em um delicado produto de encantamento para o leitor: a poesia.

De modo geral, ainda para caracterizar poesia, poema e prosa poética, segundo Candido (2006), a poesia seria a forma suprema de atividade criadora da palavra, permitindo acesso a um mundo excepcional de eficácia expressiva, podendo coexistir tanto nos versos tradicionais quanto nos versos livres ou em prosa, além de externar em diversas manifestações artísticas.

Já o poema, ainda segundo Candido (2006, p. 21), é basicamente a unidade concreta da linguagem, que limita a análise, a interpretação, os comentários. O poema é estrutural. E a prosa poética seria a junção de poesia e poema, isto é, a poesia escrita em forma de poema, de maneira mais dinâmica e ágil, que proporciona ao leitor um novo entrosamento com o texto poético, permeado por imagens, metáforas e elaboração verbal.

Como observador das artes, Aristóteles (1987, p. 234) afirma que a poesia tomou diferentes formas, segundo a diversa índole dos poetas que eram atraídos para este ou aquele gênero de poesia. Uns escreveram comédias, outros epopeias, outros tragédias. Para ele, não é ofício do poeta narrar o que aconteceu, e sim o de representar e sugerir o que poderia acontecer, ou seja, o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade.

A poesia é uma arte ligada à palavra. O poeta tem um mundo particular que é erguido imagetivamente por meio das palavras. Com sua autonomia discursiva, ele tem o poder de construir e remodelar o mundo, como diz Manoel de Barros em um de seus poemas,



publicado no Livro de Pré-Coisas, "Minhocas arejam a terra; poetas, a linguagem". (BARROS, 2010, p. 219).

O poeta, enquanto criador, ao longo dos tempos, transforma a poesia em uma arte ímpar, capaz de revelar a essência do homem, do mundo, no caos da história. A palavra, passível de compreensibilidade, dá vida à imaginação poética e por esta o mundo e o homem são reconhecidos, percebidos e analisados. Com a criação, há um rompimento do limite entre o real e o imaginário, de onde surge a imagem, componente fundamental da linguagem poética. Nesse prisma, a imagem não aspira à verdade. Ela sugere espaços, pessoas e sensações.

Sobre o papel do poeta, enquanto proporcionador de imagens, Manoel de Barros parece estar bem familiarizado, pois diversas vezes repete em suas falas para Adalberto Muller (2010) que,

O poeta que ainda não caiu no mundo das imagens, ainda não está poeta. O que não aprendeu ainda a renunciar ao desejo de informar, ao desejo de narrar, não aprendeu a cantar. Quem canta é músico, passarinho, pintor, vento, poeta, chuva. Poeta não precisa de informar sobre o mundo. Poeta precisa de inventar outro mundo. E o instrumento para inventar outro mundo é a imagem, a metáfora e outros descomportamentos linguísticos. (MULLER, 2010, p. 149).

Em outras palavras, o que o poeta defende em sua fala e em seus textos é que a função da poesia jamais será a de descrever coisas, lugares e sujeitos, mas sim sugerir-lhes, por meio da criação estética, do uso sensível das palavras, no intuito que causem novidade, inspirem paz e contentamento.

Contudo, a prosa poética não se constitui um gênero literário, e sim uma modalidade de como a poesia se externa. Os textos em prosa poética apresentam uma cadência que pertence tanto à poesia quanto à prosa. As narrativas estão permeadas por soluções poéticas, tudo depende do ponto de vista do eu-lírico. A força da prosa poética está no fato de que se respeita a descrição das cenas narrativas, as relações de personagens, tempo, espaço, mas, prevalece, sobretudo, um quadro lírico dos elementos focados

A prosa poética de Manoel de Barros traz a singularidade no modo de expressão do poeta, fazendo dele um contador das particularidades do povo da região do Pantanal. O diferencial de sua poética está no modo de como aborda os fatos, está em sua linguagem, no seu estilo, que alcança uma atmosfera melódica, rítmica, o que rompe com qualquer separação que se possa fazer entre prosa e poesia, como veremos no exemplo a seguir, publicado no livro *Poesia Completa*, 2010:

Dona Maria

Dona Maria me disse: não aguento mais, já tô pra comprar uma gaita, me sentar na calçada, e ficar tocando...

- Mas só pra distrair?

- Que mané pra distrair! O senhor não está entendendo?

- Entendo. A senhora vai ficar sentada na calçada, de vestido sujo, cabelos despenteados, esquelética, a soprar uma gaitinha rouca, não é?

Depois as pessoas ficarão com pena da sua figura esfarrapada, tocando uma gaitinha rouca, e jogarão moedas encardidas em seu colo encardido, não é?

Seu vestido estará salpicado de mosca e lama

A senhora de três em três minutos dará uma chegada no boteco da esquina e tomará um trago. (BARROS, 2010, p. 22).

Este trecho do segundo poema, apresentado neste artigo, intitulado "Dona Maria" ilustra o estilo de escrita de Manoel de Barros: a prosa poética. Os versos são constituídos como em diálogos, estendendo-se em linhas, dando a noção de prosa, narrativa, de continuidade. As personagens constroem a poesia. A lírica, o ritmo e as rimas internas são subentendidos ao longo do texto, que denotam tipos humanos tão próximos ao poeta: os andarilhos, os bêbados, os desvalidos e os esquecidos pela sociedade moderna.



A prosa poética de Manoel de Barros: um inventor de palavras, um criador de imagens

O estudo de um escritor deve ser feito por meio de sua obra. Na escritura está sua psicologia, seu mundo, o poeta. Não é necessário recorrer somente a seu passado, a sua vida. Seus sonhos, seus devaneios, sua força vibrante e criadora estão nas páginas que ele escreveu. Nesse sentido, este item tem por objetivo trazer as peculiaridades de escrita do poeta, seu estilo original de perceber o invisível, de transfazer a realidade, de reinventar a linguagem.

Para tanto, baseamo-nos na obra *Encontros Manoel de Barros* (2010), organizada por Adalberto Muller, que nos permitiu um conhecimento integral do poeta em sua completa liberdade expressiva. O livro está organizado em quatro partes: Abertura; Conversa de poesia, exercício de prosa; Eu sou o rascunho de um sonho e Cronologia do autor, e traz inúmeras curiosidades e impressões sobre o poeta, a partir de uma seleção de entrevistas, todas escritas e revisadas pelo próprio Manoel de Barros, concedidas ao longo de sua vida produtiva em poesia, que nos causa encantamento e o descobrimento de um poeta cada vez mais complexo, humano e singular.

Manoel de Barros nunca gostou de "dar entrevista". O que ele gosta mesmo é de responder a questionários elaborados pelos entrevistadores, como pretexto para fazer poesia. O poeta declara uma confessa incapacidade de gerir a palavra falada. Muller (2010), citando a fala do poeta referencia "a escrita recolhe, e acolhe, ao contrário da palavra falada, lugar de dispersão e de timidez. O jeito que eu tenho de me ser não é falando; mas escrevendo." (MULLER, 2010, p. 15).

Ao ser questionado sobre qual seria sua temática de poesia, categoricamente Manoel de Barros afirma que o tema de sua poesia é ele mesmo e a manifestação desse eu na linguagem.

Penso que para *trouver la langue* não é preciso abrir mão de temas. O tema de um poeta é ele mesmo. Até que seria bom estar no mundo só fazendo parte da paisagem, que nem uma pedra no morro. Mas a gente não é apenas aspecto. Não somos uma coisa com ninguém dentro. Nossa essência precisa de ser exercida. E a gente exerce a essência como quando cria a solidão, como quando abre o amor. Se através da linguagem de nossa poesia a gente conseguir se expor, o mundo se refletirá em nossas palavras. (MULLER, 2010, p. 22).

Estamos longe, pois, de uma imagem do poeta bucólico, que expresse somente a natureza e o Pantanal. Estamos falando do poeta da complexidade, pois para Manoel de Barros o simples é complexo e sua poesia é uma imagem da simplicidade das coisas. Isso fica ainda mais claro quando o poeta fala de seu cotidiano:

Leio pouco e estudo menos. Mariposeio sobre livros. Só paro de vez nalgum livro quando levo um susto. Quando encontro uma palavra fértil. Fico sonhando sobre essa palavra, em cima dela. E de repente encontro uma sintaxe inconexa. Um encaminhando de mim. Em geral minhas leituras acompanham meu faro, meu instinto de criar. No meu cotidiano, afora vadiar, tomo nota de expressões inusuais que escuto nas ruas ou que leio nos livros. Embrulho e misturo tudo para compor algum verso. Porém se encontro alguma expressão muito enfeitosa - desconfio. Preciso me dizer de um modo magro. Para responder ao fim: nunca escrevi uma só linha no mato. Quero estar junto dos meus dicionários, para escrever. (MULLER, 2010, p. 22-23).

Assim, para muitos a poesia de Manoel de Barros, pode parecer um tanto simplista por falar de coisas banais e cotidianas. Mas o leitor cuidadoso e atento aos poemas do autor e mesmo após ler suas entrevistas, desmanchará o mito de que Manoel de Barros seja o poeta das coisas simples. É ingênua a ideia de que a natureza é somente expressão da simplicidade, da beleza, do sublime, pois o feio e o monstruoso também fazem parte do mundo natural, tanto quanto do mundo humano. Tudo na natureza é complexo, desde que a vejamos atentamente. Se elege coisas consideradas menores, ou sem valor, é para elevá-las à categoria do Sublime, tarefa que está longe de ser modesta:

Insisto em falar sobre a linguagem. Quem nos tira, aos artistas em geral, do nosso quintal e nos leva para novos altares é a linguagem. Não entra aí o falar de coisas maiores ou menores, o que conta é o modo de falar... não sou modesto com relação ao meu fazer poético. Quero dar grandeza às pobres coisas. Quero monumentalizar o cisco e o pobre-diabo. Isso não é ser modesto. Acho até que seja coisa soberba. (MULLER, 2010, p. 23).



A partir da tradição modernista, Manoel de Barros ergue sua poética explorando uma realidade própria que ganha foros de contemporaneidade. Ele em um momento da entrevista concedida, que compõe o documentário "Só dez por cento é mentira", explana que seu objetivo ao fazer poesia, nunca foi o de deixar suas impressões ou preocupações de interpretação claras para os leitores. Nas palavras de Manoel de Barros: "Cada um depreende o que melhor lhe convém sobre o que escrevo. As palavras me perseguem, não tenho inspiração, eu sou excitado pelas palavras e elas me perseguem, desabrocham em mim, em um poema" (Só dez por cento é mentira. Pedro Cezar, 82 min., 2008).

As entrevistas de Manoel de Barros dão testemunho de que a sua arte passa por um delicado e rigoroso processo de elaboração e reelaboração. No documentário, citado acima, podemos visualizar no "lugar de ser inútil" do poeta, todos os livretos rascunhos de seus então hoje, já publicados livros. Nestes rascunhos, que o poeta denomina de caderno do caos é o lugar onde o escritor escreve a lápis, com letra miúda:

Anoto tropos. Palavras que normalmente se rejeitam, e caso, eu himeneio. Contiguidades anômalas, seguro com letras marcadas em meu caderno. De repente uma palavra me reconhece, me chama, me oferece. Eu babo nela. Me alimento. Começo a sentir que todos aqueles apontamentos têm a ver comigo. Que saíram dos meus estratos míticos. As palavras querem me ser. Dou-lhes à boca o áspero. Tiro-lhes o verniz e os voos metafísicos. (MULLER, 2010, p. 26).

Segundo Muller (2010), é o princípio da contiguidade que rege assim a sua escritura, o que a leva, em termos jakobsonianos, mais para o domínio da metonímia do que para o da metáfora, o que pode ser um dos motivos que fazem a sua poesia tender mais para a prosa rítmica do que para o verso. Da seleção do vocábulo exato, o poeta passa a trabalhar o ritmo da frase:

Corto o desejo de se exibirem às minhas custas. As palavras compridas se devem cortar como nós de lacraia. O verso balança melhor com palavras curtas. Os ritmos são mais variados se você trabalhar com dissílabos, como monossílabos. Exemplo: "Parou bem de frente pra tarde um tordo torto." (MULLER, 2010, p. 27).

Com isso, nossas interpretações e análises sobre seus poemas, que acontecem ao longo deste estudo não têm a pretensão de desvendar o que o autor quer dizer, e sim resignificar algumas palavras e simbologias, imbuídos em nosso papel de leitor, como diz o autor de *O arco e a lira*, que um poema também é leitura, recitação e participação. "O poeta cria e o povo recria-o". (PAZ, 1982, p. 47). Manoel de Barros é dono de uma arte que cria mundos verbais que impulsionam o homem, a natureza e até mesmo as estruturas textuais. Ele, como um alquimista, funde um Pantanal de terra e água, funde prosa e poesia.

O poeta Manoel de Barros orgulha-se em recriar o idioma, em moldar com a sua língua, usando o seu estilo, uma realidade nova, que se coloca para o homem como fonte de gozo estético em seus poemas. Para ele, o poeta não tem compromisso com a verdade, senão, talvez com a verossimilhança.

Não sou alheio a nada. Não é preciso falar de amor para se transmitir amor. Nem é preciso falar de dor para transmitir o seu grito. O que escrevo resulta de meus armazenamentos ancestrais e de meus envoltórios com a vida. Minha infância levei com árvores e bichos do chão. Essa mistura jogada depois na grande cidade deu borá: um mel sujo e amargo. Se alguma palavra minha não brotar desse substrato, morrerá seca. (MULLER, 2010, p. 50).

Para Manoel de Barros o real exclui a fantasia, por isso aproveita a sintaxe torta do povo, o erotismo que se enraíza na boca, como ele mesmo se refere.

O povo ensina o poeta. Sim, pois que a fonte é ele! Primeiros passos nas palavras é ele quem dá. É no povo que as primeiras palavras dão seus primeiros vagidos, seu primeiro estremecer. É no povo que os vocábulos se iniciam. Na boca do povo a palavra está viva e turgente. Tenho amigos do povo que me ensinam de terra, que me ensinam de águas, que me ensinam restolhos. Suas palavras de inclinam de folhas, de água, de chão. (MULLER, 2010, p. 56).



Neste sentido, para o poeta o estilo é a doença do homem. Isso implica crer que a noção barriana de estilo se origina de um reconhecimento dos defeitos que compõem o ser. Por isso o estilo também é estigma.

Do meu estilo não posso fugir. Ele não é só uma elaboração verbal. É uma força que deságua. A gente aceita um vocábulo no texto não porque o procuramos, mas porque ele deságua das nossas ancestralidades. O trabalho do poeta é dar ressonância artística a esse material. Estilo é estigma. É marca. Vou ser sempre o que me falta. (MULLER, 2010, p. 29).

Mas o domínio que em Manoel de Barros se sente é o da criação verbal ou do neologismo. O próprio escritor afirma que ao poeta cabe a função de arejar as palavras. O poeta precisa reaprender a errar a língua. Por meio da derivação, Manoel transforma nomes em verbos, verbos que se transformam em advérbios, adjetivos que se transformam em advérbios. A língua para Manoel de Barros é líquida. Seu caráter está marcado pelas descontinuidades e instabilidades sintáticas, semânticas e lexicais, como nos versos:

Não oblitero moscas com palavras.
Uma espécie de canto me ocasiona. Respeito as oralidades.
Eu escrevo o rumor das palavras. (BARROS, 2010, p. 308).

Com a mesma originalidade com que cria palavras, Manoel de Barros inventa regências e regimes pouco usuais para os verbos principalmente. A surpresa vem da atribuição do pronome pessoal como objeto a um verbo que normalmente rege coisas, objetos e não pessoas. Em outros casos, a regência surpreende pelo sabor (e pelo saber) que tem de fala popular, de uma fala guardada nos repositórios do idioma: "Bernardo está pronto a poema". (BARROS, 2010, p. 212).

Tal verso demonstra uma atitude deliberada do artista do verbo e não uma simples modificação de sintaxe. Para o poeta, o artista não tem a mera função de reproduzir realidades, mas sim de recriá-las. O artista investe-se de um poder que é capaz de moldar a língua, usando o seu estilo, uma realidade nova, que se coloca para o homem como fonte de gozo estético. Para ele, não bastam as licenças poéticas, é preciso dizer de outra forma o que todos já disseram. Assim, reiteramos que ler Manoel de Barros é identificar um poeta preocupado com a linguagem, com o mundo e com o papel do poeta no mundo.

Um grande diferencial na prosa poética manoelense é que esta não se perfaz por poemas cravados pela ideia de revolta, amor platônico, morte e suicídio, dentre outros temas que marcaram tantos poetas desde o Romantismo. Enquanto cidadão e escritor, Manoel de Barros acredita que a poesia tenha uma função social, embora não deixe de ser um inutensílio. Por isso quanto à função da poesia, o poeta diz que,

Creio que a principal função é a de promover o arejamento das palavras, inventando para elas novos relacionamentos, para que os idiomas não morram a morte por fórmulas, por lugares comuns. Os governos mais sábios deveriam contratar os poetas para esse trabalho de restituir a virgindade a certas palavras ou expressões, que estão morrendo cariadas, corroídas pelo uso em clichês. Só os poetas podem salvar o idioma da esclerose. Além disso a poesia tem a função de pregar a prática da infância entre os homens. A prática do desnecessário e da cambalhota, desenvolvendo em cada um de nós o senso do lúdico. Se a poesia desaparecesse do mundo, todos os homens se transformariam em máquinas, monstros, robôs. (MULLER, 2010, p. 36).

Ou seja, para o poeta as palavras devem significar e encher a realidade de potencialidades. Não basta descrever, dizer, lançar palavras enfeitadas. O estilo manoelês não é alheio a nada. Para transmitir o amor o poeta indica que não é preciso falar de amor. Aquilo que se escreve deve partir das ancestralidades do eu-lírico e de seu envolvimento com a vida. E isso é Manoel de Barros: a mistura de passado e presente, bem misturados ao prazer de criar mundos. E assim, segundo o poeta "engrandecer as coisas menores através da linguagem é uma das funções da poesia". (MULLER, 2010, p. 52).

Contudo, a poesia para o poeta em questão é a loucura das palavras, é o delírio verbal, a ressonância das letras e o ilogismo. Para Manoel de Barros "por trás da voz dos poetas moram crianças, bêbados, psicóticos. Sem eles a linguagem seria mesmal. Para ver o mundo com poesia é preciso botar o olho torto, o olho anômalo, sempre com consciência estética, mas sempre escrevendo desanormalidades". (MULLER, 2010, p. 105). Ler Manoel de



Barros sempre será para nós, amantes de sua arte, uma representação de sua figura viva no mundo, pois sua presença material está apegada às suas palavras.

Considerações Finais

Ao longo deste trabalho procuramos apresentar a prosa poética de Manoel de Barros não apenas como um gênero diferenciado da categoria narrativa, mas sim como um trabalho que o autor realiza sem a necessidade de buscar uma descrição detalhada de sua terra, de seus desejos, cultura e gostos. Seu trabalho é com a linguagem, com a criação verbal, e consequentemente, o Pantanal e seus seres são convidados à obra despretensiosamente, tornando cada poema um palco de descobertas, de sutilezas, de simplicidade.

Após todas essas considerações, gostaríamos de reiterar que a prosa poética de Manoel de Barros se sustenta como toda sua produção que varia entre verso e prosa poética. O espaço natural vai se apresentando como encantado e mítico aponto de florescer em poema. É por esse entendimento que a linguagem em Barros torna-se imagem. E é por intermédio dessas imagens que seus personagens e seres do chão, da terra, da água e do ar, intercambiam-se formando um mosaico de beleza e expressão, tão singulares a Manoel de Barros, um poeta que nos ensina a perceber o inútil, a valorizar o simples, a enternecer-se com o corriqueiro e a respeitar os seres.

Referências

- ARISTÓTELES. **Poética**. Sel. textos: José Américo Motta Pessanha. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1987.
- BARROS, Manoel. **Poesia Completa**. São Paulo: Leya, 2010.
- CANDIDO, Antonio. **O estudo analítico do poema**. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.
- DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. Trad. Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Edições 70, 1993.
- MULLER, Adalberto (Org.). Apresentação Egberto Gismonti. **Manoel de Barros Encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.
- PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução: Olga Savary. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1982.



O rei da vela: canibalismo cultural em três momentos da história do Brasil

Barbara Salvadori Heritage (University of Missouri)
Dirce Bortotti Salvadori (UNESPAR)

RESUMO: *O Rei da Vela* de Oswald de Andrade é um marco significativo de dois momentos da história Brasileira: o Modernismo e o Regime Militar. Escrita após a Semana da Arte Moderna, em 1933 (e publicada em 1937), ela representa a culminação de sentimentos de insatisfação e questões mal resolvidas relacionadas à República Velha, a busca por uma identidade nacional, e o desenvolvimento do Capitalismo no Brasil. No entanto, a peça não seria produzida até 1967, pelo diretor Zé Celso e seu grupo, o Oficina - quando as Forças Armadas já haviam derrubado o governo do presidente recém eleito, João Goulart, e criado uma nova e restritiva constituição, que suprimia a liberdade de expressão e imprensa no Brasil. Essa produção se tornou, então, um símbolo de resistência cultural contra a ditadura militar. O ensaio proposto examina *O Rei da Vela* e seu significado sociocultural relacionado aos dois momentos históricos já mencionados. Além disso, investiga num terceiro momento, 49 anos após sua icônica produção, a representatividade da obra em relação ao conturbado período atual e suas semelhanças e diferenças com os contextos históricos em que foi escrita e produzida. Ou seja, examina a evolução e relevância da peça nesses três momentos da história Brasileira.

Palavras-chave: teatro; crítica social; identidade nacional.

Introdução

"Those who cannot remember the past are condemned to repeat it." (George Santayana)

A ideia manifestada na epígrafe decorre da constatação que nos levou a essa pesquisa. Não fora a leitura anterior de *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, e o conhecimento do contexto no qual foi escrita, não teríamos nos dado conta do quanto o processo histórico pode nos surpreender por repetições cíclicas de situações e condições que, apesar de distanciadas no tempo, aproximam-se por semelhanças de contexto.

Foi assim que a realidade social, econômica e política do país, a partir de 2013, culminando com o impeachment de uma presidente da República eleita, em 2016, nos trouxe à memória o texto e contexto da produção de *O Rei da Vela*, bem como seu conteúdo, prenhe de representação do Brasil de ontem e de hoje.

Criada (1933) e publicada (1937) sob a influência de um contexto nacional sócio-político e econômico de movimento e transformações, *O Rei da Vela* só seria encenada pela primeira vez em 1967, três anos após a implantação da Ditadura Civil-Militar, pelo Teatro Oficina, sob a direção de José Celso Martinez Corrêa. O texto manifesta um Oswald de tendências esquerdistas e aponta as contradições sociais da época e a necessidade de uma revolução social.

O que realmente nos chamou a atenção é o fato de que *O Rei da Vela* foi produzido em um contexto sócio-político e econômico de contornos e aspectos muito semelhantes ao



vivido atualmente, em 2016, assim como a sua primeira encenação, pelo Teatro Oficina, também se deu em um contexto semelhante ao atual e ao de sua escritura. José Celso Martinez foi o primeiro encenar *O Rei da Vela*, que foi escrita durante a primeira fase da ditadura de Getúlio Vargas. Ele o fez, em 1967, em plena ditadura Militar, trinta e quatro anos após a sua escritura. Quarenta e nove anos depois dessa primeira encenação e oitenta e três anos após a sua escritura, a indagação que nos instiga sobre como seria sua interpretação hodiernamente, se dá exatamente pela percepção de que *O Rei da Vela* continua refletindo, como um espelho, a imagem da sociedade brasileira atual, com todas as suas complexidades, assim como foi na sua escritura.

Oswald foi um homem de vida intensa (1890 - 1954). Filho único de família abastada estudou e "pôde ainda jovem viajar para a Europa (1912), onde entrou em contato com a boêmia estudantil de Paris e conheceu o futurismo italo-francês. Voltando a São Paulo fez jornalismo literário" (BOSI, 1995, p. 355). Teve sete esposas; Kamiá, Carmem Lúcia, Tarsila do Amaral, Pagu, Pilar Ferrer, Julieta Barbosa Guerini e Maria Antonieta d'Alkmin. Relacionou-se com um grande núcleo de artistas de sua época, de quem colheu influências e influenciou.

[...] Passa a ser o grande animador do grupo modernista, [...] e articula com os demais a Semana. Paralelamente trabalha os romances da "Trilogia do Exílio". O período de 23-30 é marcado por sua melhor produção propriamente modernista, no romance, na poesia e na divulgação de programas estéticos nos Manifestos Pau-Brasil, de 24, e Antropofágico, de 28. É também pontuado por viagens à Europa que lhe dão oportunidade para conhecer melhor as vanguardas surrealistas da França. [...] (BOSI, 1995, p. 355).

Em 1922, Oswald fora um dos promotores da Semana da Arte Moderna e era o maior prosélito da ideia que consubstanciava a proposta modernista. A Semana da Arte Moderna, influenciada pelos movimentos que ocorriam em Europa, propunha que a cultura nacional sorvesse a arte estrangeira, mas que dela retirasse apenas elementos apropriados ao enriquecimento da arte nacional. Era uma proposta que visava constituir uma arte nacional do Brasil e para o Brasil. Talvez seus autores não se dessem conta de que já havia uma arte nacional representativa da brasilidade. Mas era a arte do povo, a arte produzida pela grande massa popular que preenchia todos os recantos do país, aliada dos bens de consumo da sociedade urbana e burguesa.

Num país de maioria analfabeta - e assim era o Brasil das décadas de 1920/ 1930 - a literatura e as artes em geral se fragmentavam em duas grandes linhas: a arte popular e a arte erudita. Da arte popular faziam parte o folclore, as festas religiosas, o teatro de revista e o artesanato local e regional, a música sertaneja, o cordel, a santaria, o teatro do circo, o circo, etc. Da arte erudita faziam parte a literatura clássica e moderna, os saraus literários, a pintura, a escultura, a arquitetura, a engenharia, a música clássica, a ópera, etc. Diferentes conteúdos de diferentes universos de vivência. Partindo destas constatações e do fato de que os autores da proposta modernista brasileira eram participantes do grupo da cultura erudita, havemos que pensar em que medida o Modernismo, e mesmo A *Semana da Arte Moderna*, atingiu realmente o país na totalidade de sua população.

Apontamos essa questão para nos lembrarmos de que, num país com as dimensões territoriais do Brasil, as grandes cidades e capitais compõem apenas a representação de um pequeno segmento da população, pois no período citado, principalmente, o campo e as cidades e vilas interioranas concentravam um número maior de população que as áreas urbanas. Para que as ideias postas em circulação nos grandes centros chegassem a afetar a consciência e a mentalidade dessas populações um longo tempo se passava, principalmente dadas às precárias condições dos meios de comunicação e difusão do conhecimento da época. Mas não importa, e talvez essa não fosse uma preocupação dos modernistas. No entanto, as referências a este fato são reflexo de nossas indagações e perplexidade diante da repetição de situações semelhantes em diferentes contextos.

O ano de 1929 foi um ano difícil para a economia mundial e que culminou com o "crack" da Bolsa. No ano seguinte estouraria no Brasil a Revolução de 1930, que culminou com a ditadura de Getúlio Vargas. Muitas famílias abastadas foram afetadas por esses processos, e, segundo Bosi, Oswald de Andrade também teve sua situação financeira afetada.

[...] Dividido entre uma formação anárquico-boêmia e o espírito de crítica ao capitalismo, que então se conscientizava no país, Oswald pende para a Esquerda, adere ao Partido Comunista: compõem o romance de auto-



sarcasmo (Serafim Ponte Grande 28-33), teatro participante (O Rei da vela, 37) e lança o Jornal O Homem do Povo. Desdobramento dessa posição foi sua tentativa de criar o romance de painel social: os dois volumes de Marco Zero (43-45). Afasta-se da militância política em 1945 [...] (BOSI, 1995, p. 355).

Por inferência, temos que o claro e explícito viés ideológico à esquerda é interpretado preconceituosamente nos países de origem conservadora, seja qual for o regime político em andamento. Uma comprovação dessa questão pode ser vista e analisada na História Moderna dos povos, afinal, os procedimentos de resistência sempre se fizeram sentir, com os países capitalistas reagindo contra o avanço do socialismo/comunismo no mundo, como foi o caso da Guerra Fria entre os EUA e a URSS. Assim também o foi com a resistência internacional à tomada de Cuba pelos revolucionários de Fidel Castro, à China de Mao-Tsé-Tung etc. Capitalismo e Socialismo/Comunismo sempre foram considerados abordagens opostas da realidade, tendo o Capitalismo como a abordagem correta e o Socialismo/Comunismo como a abordagem incorreta. Realmente, isso é histórico, não é fruto de dissensões individuais; trata-se de uma postura geral canonizada, tal qual a luta contra o bem e o mal. E de tempos em tempos vemos repetir-se na História dos homens os levantes opositivos que dividem os povos em duas grandes categorias: os bons (capitalistas) e os maus (socialismo/comunistas). Inclusive, podemos afirmar que esse posicionamento é uma constante no Brasil e estava presente nas décadas de 1920/1930, quando Oswald escreveu o *Rei da Vela*; esteve presente na ditadura civil-militar de 1964-1985 e está presente na sociedade brasileira hodierna e pode ser visto e constatado, principalmente, nas mídias e redes sociais.

O Rei da Vela, 1933-1937

O *Rei da Vela* é um texto que manifesta um posicionamento político em relação a uma realidade dada. Nele, Oswald elabora a crítica da decadente oligarquia cafeeira e do processo político-econômico pelo qual passa o país, vivendo uma fase ditatorial e submetido às regras do Imperialismo estrangeiro que tudo domina. O olhar depositado sobre a realidade para a elaboração da crítica é um olhar à esquerda, no espectro político.

Construindo os sentidos do texto a partir do processo de figurativização, Oswald se utiliza deste recurso para mostrar, no espelho, possibilitado pela caracterização dos personagens, a miragem da decadente oligarquia brasileira. Seus personagens manifestam compreensões que Oswald parece ter extraído de uma leitura das consciências mais do que uma leitura das ações reais, num processo de contradições da relação ser-parecer.

Os diálogos estabelecidos entre os diversos personagens chocam pela crueza das revelações, pois Oswald apresenta ao leitor, nos três momentos distintos da peça, as relações e vivências de uma família da tradicional oligarquia cafeeira, em seu processo de decadência econômica. Em sua tentativa de não submergir na pobreza, promovem um casamento arranjado entre a filha do patriarca da família e um burguês capitalista, Abelardo I, industrial das velas e agenciador de empréstimos financeiros pelo processo de usura, devedor dos norte-americanos, a quem presta contas.

O texto apresenta os seguintes personagens dramáticos: Abelardo I, Abelardo II, Heloísa de Lesbos, Joana conhecida por João dos Divãs, Totó Fruta-do-Conde, Coronel Belarmino, Dona Cesarina, Dona Poloquinha, Perdigoto, O Americano, O Cliente, O Intelectual Pinote, A Secretária; Devedores, Devedoras, O Ponto.

A peça divide-se em três Atos: O primeiro ato se passa num escritório de venda de velas e de usura, em São Paulo, no período da manhã. No segundo ato entra em cena uma ilha tropical da Baía da Guanabara, no período da tarde. No terceiro ato a cena retorna ao escritório e é noite.

1º ATO

Em São Paulo. Escritório de usura de Abelardo e Abelardo. Um retrato de Gioconda. Caixas amontoadas. Um divã futurista. Uma secretária Luiz CV Um castiçal de latão. Um telefone. Sinal de alarma. Um mostruário de velas de todos os tamanhos e de todas as cores. Porta enorme de ferro a direita correndo sobre rodas horizontalmente e deixando ver o interior de uma grande jaula. O prontuário, peça de gavetas com os seguintes rótulos: MALANDROS - IMPONTUAIS - PRONTOS - PROTESTADOS. Na outra divisão: PENHORAS - LIQUIDAÇÕES - SUICÍDIOS - TANGAS.

Pela ampla janela entra o barulho da manhã e sai o barulho das máquinas de escrever da ante-sala. (p.63)



Nesse caso, os valores fundamentais da narrativa estão presentes nos protagonistas da cena, Abelardo I, o Cliente e Abelardo II. A denominação de escritório de usura Abelardo & Abelardo permite a interpretação de que Abelardo I e Abelardo II sejam sócios no negócio. A cena de entrada do primeiro Ato, com Abelardo I atendendo ao Cliente com o auxílio de Abelardo II, que vai aos arquivos buscar a pasta do tal cliente, revela um Abelardo I como o chefe e um Abelardo II caracterizado como um executor de ordens, algo como um guarda-costas, já que também carrega uma arma à cintura. A caracterização dada pelo esclarecimento "veste botas e um completo de domador de feras", somada à presença da jaula escondida pela porta de ferro de correr, nos transmite a compreensão de como Abelardo & Abelardo tratavam seus clientes e seus negócios: dois capitalistas sem pudores, em defesa do capital e dos lucros. A manipulação é dada pela pobreza do Cliente, que necessita pagar uma dívida, mas se encontra desempregado. A competência para satisfazer a necessidade do cliente está posta em Abelardo I, que realiza a performance própria de seu papel de agiota, que é receber o que lhe é devido, em primeiro lugar. A presença do arquivo com a denominação das pastas também permite a compreensão de que o que realmente importa é emprestar e receber. A necessidade de uma pasta para arquivar SUICÍDIOS e o diálogo de Abelardo I com o cliente em cena confirma esse entendimento. Assim, o Cliente devedor recebe uma sanção negativa, com Abelardo I a expulsá-lo do escritório, após a menção à utilização da lei da usura, por parte do Cliente.

Além do já dito, há um diálogo que se configura como metateatral nesta cena, quando Abelardo I diz a Abelardo II: "Mas esta cena basta para nos identificar perante o público. Não preciso mais falar com nenhum de meus clientes. São todos iguais. Sobre tudo não me traga mais pais que não podem comprar sapatos para os filhos" (p. 78). Aqui o personagem demonstra conhecer que sua função é representar como age um agiota. E aí ele subverte a narrativa ao dizer: "Sobre tudo não me traga mais pais que não podem comprar sapatos para os filhos" (p.78). Os sentidos construídos aí remetem à existência de uma consciência do papel representado e de como este papel de agiota é visto na realidade. Talvez por esta razão Abelardo I se comporte como Pilatos, lavando as mãos sobre as consequências sociais de sua ação de emprestar e receber com juros, por isso não quer saber se para pagá-lo um pai tenha que deixar de comprar sapatos à filha, ou seja, não quer tornar pior o papel do agiota que interpreta, mostrando todas as implicações de suas ações na vida cotidiana das pessoas para as quais empresta.

A contextualização do primeiro Ato, presente na narrativa do personagem Abelardo I, remete à realidade sócio-político-econômica vivida no período. Vale lembrar que em 1929 a economia cafeeira sofrera as consequências da quebra da Bolsa de Nova Iorque, que provocou grandes perdas financeiras aos investidores e que deixou sem preço toda a produção de café, levando à bancarrota os latifundiários, afetando indiretamente toda a grande massa de trabalhadores do campo e da cidade, com altíssimo nível desemprego. Na sequência de 1930 a 1945, o Brasil vivenciou a experiência de uma ditadura, com o advento da Segunda e da Terceira República - Estado Novo - que marcou o fim da República Velha. A que foi denominada de Revolução de 1930 teve início com a deposição do Presidente Washington Luiz, a dissolução do Congresso Nacional, a revogação da Constituição e o fim da hegemonia das oligarquias que até então haviam se alternado na política do café-com-leite. Getúlio Vargas, considerada a liderança da revolução, assumiu o poder ditatorial. Importante apontar os quinze anos de governo de Getúlio Vargas, pois neste período o país passou por grandes transformações.

Na sequência dos diálogos do primeiro Ato, Rogério A. Diniz, considera que: "O campo discursivo de *O Rei da Vela* (2004), com recorte do espaço discursivo resultante da correlação entre os objetos discursivos selecionados, será criado a partir das discriminações feitas com a contribuição das categorias do materialismo histórico" (2009, p.7). Para Diniz, Oswald de Andrade parodia em sua narrativa o Manifesto dos Comunistas, no primeiro Ato, na seguinte narrativa: "Abelardo I não confunda, seu Abelardo! Família é uma coisa distinta. Prole é de proletariado. A família requer a propriedade e vice-versa. Quem não tem propriedade deve ter prole. Para trabalhar, os filhos são a fortuna do pobre..." (ANDRADE, 2004, p.43, apud DINIZ, 2009, p. 7). A demonstração da paródia consta da apresentação do texto do referido manifesto: "A bazófia burguesa sobre a família [...] sobre a abençoada correlação de pais e filhos torna-se ainda mais desagradável à medida que todos os laços familiares entre os proletários são cortados, pela ação da indústria moderna, e seus filhos transformados em simples artigos de comércio e instrumentos de trabalho" (MAX & ENGELS, 2005, p.39 apud DINIZ, 2009, p.7)

Utilizamos esta apresentação de Diniz para confirmar, na análise do texto, a utilização que Oswald faz de sua posição ideológica na construção da narrativa. Embora a peça apresente os conflitos entre os capitalistas e os descapitalizados, o grande vilão



da história acaba sendo o sistema, em razão do qual os personagens são manipulados às ações.

Importante apontar no 1º Ato o seguinte diálogo:

Abelardo I - Diga-me uma coisa, Seu Abelardo, você é socialista?
Abelardo II - Sou o primeiro socialista que aparece no Teatro brasileiro.
Abelardo I - E o que é que você quer?
Abelardo II - Sucede-lo nessa mesa.
Abelardo I - Pelo que vejo o socialismo nos países atrasados começa logo assim... Entrando num acordo com a propriedade...
Abelardo II - De fato... Estamos num país semicolonial...
Abelardo I - Onde a gente pode ter ideias, mas não é de ferro.
Abelardo II - Sim. Sem quebrar a tradição.

Nesse texto talvez possamos afirmar que Oswald se insere na peça, demonstrando que sua opção política é provocada pelo contexto, pela ocasião, mas que ele não quebrou seus vínculos com sua condição anteriormente vivida, de membro da classe hegemônica.

Toda a primeira parte do primeiro Ato evidencia as tomadas de posições de Abelardo I em relação à sua prática de agiotagem, à preocupação com a cobrança de suas "vítimas", com os lucros, e a evidência de um próximo casamento por interesse com a filha de um oligarquista falido. Os diálogos evidenciam que se trata de um casamento por interesses mútuos: ele quer o brasão, ou seja, a substituição de sua condição de burguês sem "nome" pela aquisição de um "brasão", com a figura do brasão significando aqui nome e poder pelo casamento de interesse: a família descapitalizada vende a moça e ele, capitalista bem sucedido da nascente indústria nacional, a compra, apesar do que indica seu nome: Heloísa de Lesbos.

Não podemos deixar de apontar na escolha do nome dos personagens as referências satíricas de Oswald à célebre História de Abelardo e Heloísa, famoso casal de amantes da Idade Média, que tiveram seu amor impedido pela moralidade e convenções da época. Além disso, a denominação "de Lesbos" configura uma referência à famosa ilha grega, onde a poetisa Safo teceu poemas de exaltação ao amor por outras mulheres, donde a denominação lesbianismo à homossexualidade feminina.

O segundo Ato, se passa numa ilha tropical, na Baía de Guanabara, que Abelardo I comprara para a realização de seu casamento com Heloísa. Na cena desenvolvida na ilha parasidiaca aparecem os demais personagens da peça: o Americano, Totó Fruta-de-Conde, D. Poloca, João dos Divãs, Coronel Belarmino, D. Cesarina, Perdigoto e Heloísa e Abelardo I. Os diálogos e narrativas desta cena completam o quadro da sociedade retratada. Os diálogos livres e francos sobre a homossexualidade dos filhos do Coronel Belarmino, destoam da época de sua produção, já que os preconceitos presentes nessa sociedade certamente não lhes permitiam aceitar e falar com tanta naturalidade sobre as tendências sexuais dos membros da família. O mesmo ocorre com os diálogos entre Abelardo I e sua futura sogra, e entre Abelardo I e uma tia de Heloísa. Confirma nossa percepção o texto de José Eduardo Vedramini, que aponta, em *O Rei da Vela*, elementos metateatrais e de metalinguagem como instrumentais em relação aos "objetivos declaradamente críticos" do autor: "O Rei da Vela vale-se de personagens alegóricas, com os conflitos de ideias antecedendo os conflitos emocionais entre as personagens. A sátira virulenta e dessacralização de valores, constantes em toda a peça, nascem do universo teatral e retornam a ele, num jogo quase totalmente fechado. (p. 26)".

A peça chega ao seu termo no mesmo ambiente de seu início, só que já não é manhã, é noite e Abelardo I discute com Heloísa as consequências de sua inesperada falência, decorrente de um roubo. O epílogo tem as características dos dramas, com Abelardo I optando pelo suicídio para não acabar seus dias na prisão. No final da cena o ladrão se revela, é Abelardo II, que além de assumir os negócios, como herdeiro de Abelardo I, assume também o casamento com Heloísa. Nessa cena, Abelardo I doa a Heloísa à capacidade de prosseguir na sua história de salvar-se pelo casamento. As contradições da relação ser-parecer estão todas expostas, e finalmente Abelardo I morre, enquanto Heloísa assume seu novo Abelardo.

Nos diálogos do terceiro Ato concretiza-se um debate entre as duas ideologias que subjazem parodiadas na peça: capitalismo e socialismo/comunismo. Ao tornar-se o algoz de



Abelardo I, Abelardo II atua como quem assume a função do agiota capitalista e a sua atitude ao chutar o rádio quando esse transmite da Rússia, configura-se como uma negação de suas propaladas tendências socialistas.

A peça de Oswald representou, como nenhuma outra narrativa literária do período, a realidade do tempo em que foi produzida, tecendo duras críticas, a partir da satirização, à sociedade de seu tempo, o que permite que lhe atribuamos o sentido de renovação mesmo na perspectiva do Modernismo que então se apregoava. No contexto real do Modernismo, significou também uma opção pessoal do autor por um lado, uma perspectiva ideológica, na perspectiva política em geral, entre membros da Semana da Arte Moderna.

Toda transformação política de um Estado ou país conta sempre com pelo menos duas faces das interpretações possíveis. E assim foi na década de 1930 quando, de entre os membros da Semana da Arte Moderna, saíram os correligionários das duas maiores tendências políticas que têm dividido o país desde então: de um lado o apoio político à ditadura, representada pela AIB (Ação Integralista Brasileira), Partido Da Ação Integralista, que foi criado por Plínio Salgado – um dos participantes da Semana da Arte Moderna de 1922, anticomunista, antiliberal e o primeiro partido nacional de massa. Do outro lado, e em contrapartida a AIB, surgiu a ANL (Aliança Nacional libertadora) de tendência esquerdista e de oposição ao governo ditatorial, da qual participou Oswald de Andrade. No Brasil, em reação ao crescimento da AIB, formaram-se pequenas frentes antifascistas que comportavam comunistas, socialistas, e antigos participantes do movimento tenentista (tenentes) insatisfeitos com a aproximação entre o governo de Getúlio Vargas e as oligarquias afastadas do poder em 1930, e que se reuniam na ANL.

Getúlio Vargas contemporizou com as duas forças políticas antagônicas, tendendo a apoiar o Integralismo, principalmente na sua campanha contra o comunismo representado pela ANL. Porém, em novembro de 1935, com o apoio de Luiz Carlos Prestes, a ANL tenta a derrubada do poder com o que ficou denominado de Intentona Comunista. Getúlio caçou os comunistas e para isso teve o auxílio da AIB. Entretanto, também a AIB foi colocada na ilegalidade, em 1938, por ocasião do levante Integralista, outra tentativa de depor o governo Vargas.

No interregno de 1945 a 1964 aconteceram os procedimentos de redemocratização do país, num período que foi marcado por grandes transformações. Nesta fase governaram o país: Gaspar Dutra, Getúlio Vargas, agora eleito pelo voto direto do povo brasileiro; João Café Filho, Juscelino Kubitschek, Jânio da Silva Quadros e João Goulart.

As tendências esquerdistas deste último presidente assustaram algumas camadas da população brasileira e, novamente, em 1964, o país se via sob uma ditadura e cindido em duas facções ideológicas: de um lado os que apoiavam a ditadura militar, representado por membros da sociedade civil e pela burguesia, de outro os que se contrapunham ao regime ditatorial, com a organização e ação de diversos grupos: PC do B, MR8, Ligas Camponesas, grupos de jovens ligados às Universidades, à Igreja Católica, padres adeptos do Concílio Vaticano II, etc.

E foi nesse contexto ditatorial que José Celso Martinez Corrêa resolveu fazer a primeira montagem de *O Rei da Vela*, sem, no entanto, preocupar-se em fazer dela uma peça autoral em relação a Oswald de Andrade – mesmo utilizando o conceito oswaldiano de antropofagia. José Celso levou à cena uma interpretação sua de *O Rei da Vela*.

O Rei da Vela, 1967

O historiador de teatro Thomas Postlewait, na sua perspectiva de análise histórica, aponta questões interessantes sobre a descrição e interpretação das relações entre eventos históricos e seus possíveis contextos. Segundo ele, o desafio está em “especificar não só as características que definem qualquer contexto, mas também os atributos causais que contribuem para o fazer do evento” (2007, p. 198). Com essa tarefa em mente, Postlewait considera como “historiadores de teatro usam o conceito de política (grifo do autor) para definir e explicar as relações entre um evento teatral e suas condições” (p. 198). Ele argumenta que política pode ser entendida de uma maneira mais



complexa do que a simples dicotomia “contenção ou contestação, subserviência ou subversão” (p. 204-5): “Política, definida como tipos de ações, atitudes, eventos, e ideias, pode ser atribuída a um número de lugares ou facetas” do evento teatral (p. 208). Consequentemente, ele propõe que as “dimensões políticas” de um dado evento teatral podem existir em diferentes “locais contextuais”, sendo alguns deles: script e texto, intenção dos indivíduos ou agentes que produzem o texto para performance, tradições de drama e teatro vigentes, campanhas nacionalistas e religiosas, teatro como organização, discursos políticos e retóricos da época, ideologias culturais, e recepção do trabalho, entre outros elementos (p. 208).

Usando esse entendimento para nortear nossa análise de *O Rei da Vela* – e já tendo considerado o texto, as intenções de Oswald, e a ideologia cultural durante o Modernismo – passemos, então, às considerações relacionadas a montagem icônica da peça, pelo grupo Oficina de José Celso Martinez Corrêa (Zé Celso), em 1967.

O Brasil da década de 60 se debatia com muitos dos mesmos problemas e questões vividos durante o período no qual *O Rei da Vela* foi escrito. O crescente envolvimento de capital estrangeiro no país provocou uma mudança na mentalidade em direção a um modelo socialista e anti-imperialista e influenciou o governo de João Goulart. O golpe militar realizado pela direita brasileira com o apoio dos Estados Unidos foi uma resposta contra essa mudança de pensamento. É nesse cenário político de cerceamento e controle militar que a montagem de Zé Celso acontece.

Não podemos deixar de apontar que ao golpe militar sucedeu-se novamente uma ditadura, cujas características repressoras foram aos poucos se acentuando e incidindo sobre todas as formas de comunicação, atingindo as artes em geral, como a música, o teatro, a literatura, etc., bem como o controle ideológico, cindindo novamente o país em pelo menos dois grandes segmentos: os grupos políticos de apoio à ditadura (direita política) e os grupos de contestação (esquerda política).

De 1964 a 1967, a censura e a repressão ainda eram possíveis de serem disfarçadas sob outras denominações, mas, a partir de dezembro de 1968, com a edição do Ato Institucional número cinco (AI 5) isso se tornou impossível, e o país entrou em processo de franca decadência dos direitos institucionais da pessoa e dos direitos humanos, como a prisão e perseguição de pessoas cujas tendências ideológicas apontassem à esquerda no espectro político, bem como o desaparecimento dos prisioneiros.

Para quem era jovem e vivia nas pequenas e médias cidades do interior do país, a década de 1960 foi um tempo de coisas novas, elas apareciam no mundo e ia chegando devagar ao Brasil: rock-and-roll se disseminando, os Beatles, a guerra do Vietnã, a revolução estudantil na França e nos EUA; no Brasil, de repente a Jovem Guarda, Festivais de Música da Record, a revolução sexual assustando os pais, os hippies estabelecendo a moda, os jeitos, definindo as cores das roupas, com os tons e formas psicodélicos; a Tropicália se estabelecendo, o aumento do consumo e disseminação das drogas, principalmente do LSD; e a liberação da juventude do controle dos pais numa ruptura com os “velhos” padrões, os padrões conservadores, e o surgimento de um mundo novo.

Tudo isso formava um amplo panorama conceito-áudio-visual que dimensionava a realidade para um jovem do Brasil interiorano. A partir de 31 de março de 1964, conhecíamos que o país vivera uma “Revolução” (sic), mas não chegava até nós todos os ecos possíveis e prováveis dessa “Revolução”; primeiro devido à lentidão e precariedade dos meios de comunicação, e, segundo, porque a censura não se fez esperar para tomar o controle do que se podia ou não divulgar.

Foi somente com o AI-5, a dissolução do Congresso Nacional, a cassação de direitos políticos de membros da esquerda, a perda de direitos políticos por dez anos de qualquer cidadão sob suspeita e o acirramento da censura, que os jovens do interior do país souberam o que significava a mudança do regime político que ocorrera em 1964.

Essa digressão tem como objetivo demonstrar que um mundo velho e um mundo novo conviviam no interior de um mesmo contexto. Não era uma convivência pacífica, era uma convivência de confronto, de controle, de tentativa de destruir o novo nas suas origens, já que ele significava uma ruptura com a tradição do controle hegemônico do país pelas elites conservadoras. Mais uma vez direita e esquerda se digladiaram, com a direita



mantendo o poder e o controle. O bem (a ditadura, os estrangeiros que "ajudavam" o país a sair da crise econômica e política) contra o mal (a subversão dos socialistas/comunistas e democratas).

Considerando esse contexto, faz sentido que o conceito de Antropofagia, desenvolvido por Oswald décadas antes, fosse retomado pela classe artística e teatral em sua luta contra a presença estrangeira no país. Segundo David George, além de resgatar do esquecimento o drama do modernista Oswald de Andrade, o Oficina foi responsável por "trazer ao palco pela primeira vez seu conceito estético-ideológico de Antropofagia" (p. 74). Barbara Heliadora menciona em seu artigo de 1971 que "os projetos teatrais realizados no espírito do movimento de 1922 apareceram alguns anos mais tarde, e os únicos textos que seriam considerados pertencentes inteiramente ao movimento foram os escritos por Oswald de Andrade, em particular *O Rei da Vela*, o qual clama contra a subordinação do Brasil à interferência estrangeira (agora incluindo os EUA)" (p. 51). Yan Michalski, por sua vez, afirma que a produção de *O Rei da Vela*, pelo Oficina, "desenvolveu uma estética genuína e projeto cultural, o que iniciaria uma nova fase no teatro brasileiro e serviria de inspiração" para vários imitadores (MICHALSKI apud GEORGE, 1992, p. 74).

Apesar de historiadores de teatro e críticos demonstrarem incerteza sobre as circunstâncias que levaram o Teatro Oficina a escolher *O Rei da Vela* como peça de inauguração de seu novo espaço teatral (um incêndio em 1966 havia destruído o teatro onde o grupo operava), George afirma que uma única leitura em grupo em determinada ocasião, foi o suficiente para criar entusiasmo e fazer dos membros do Oficina adeptos da visão política e teatral de Oswald de Andrade. A peça escrita mais de trinta anos antes "ressoou no coração de eventos políticos recentes e em relação a resposta passiva da tomada militar. Em três décadas, de ditadura a ditadura, apesar de sinais aparentes de progresso, *O Rei da Vela* fez parecer que o Brasil tinha estado congelado no tempo" (GEORGE, tradução livre p. 83). George acredita que, como Oswald de Andrade antes deles, José Celso e seus atores estavam convencidos que algumas parcelas da população brasileira "se beneficiavam da estagnação, pobreza, e obsequiosidade ao poder e influência estrangeiros" (tradução livre, p. 85).

Diferentes criações estéticas de variados artistas compunham esse conturbado período no Brasil - constituindo o movimento que ficou conhecido como Tropicália ou Tropicalismo - incluindo um filme de Glauber Rocha, *Terra em Transe*, que influenciaria os objetivos de Celso e sua montagem. Segundo George, inspirado pelo filme de Glauber Rocha, Zé Celso, queria nada mais nada menos que encontrar o caminho de volta à uma "era dourada Tupi", através da criação de uma nova linguagem teatral que iria expressar as mais profundas raízes da cultura brasileira. Além disso, Celso acreditava, baseado nas ideias de Oswald, que para voltar ao Tupi como um criador teatral, ele deveria devorar ou ser devorado pelos colonizadores e suas doutrinas, "por modos artísticos impostos de fora e imitados por brasileiros, por turistas e suas visões exóticas e tropicalistas do Brasil, e consumidas pelos próprios brasileiros" (tradução livre, p. 85). Esse novo manifesto antropófago do Oficina "pretendia ser um ato de 'descolonização', uma tomada de consciência através da provocação, ultraje, do ridículo, e mau gosto" (GEORGE, tradução livre, p. 85).

No entanto, segundo Fernando Peixoto, que fazia parte do grupo durante esse período, a crítica do Oficina não se restringia aos militares ou estrangeiros e era, por sua vez, "um irrestrito descobrimento crítico do Brasil. Uma revisão de valores impiedosa e implacável (...). E no final nós voltamos tudo isso contra o público, incluindo a chamada elite intelectual e política. Porque o que nós fizemos foi desenvolver um foco crítico baseado na zombaria e irreverência. Nada era poupado, nem os mitos nem os estereótipos (...)" (apud GEORGE, tradução livre, p. 86). George afirma que a montagem foi um verdadeiro "pot-pourri Tupi": "A produção desenvolveu seu processo antropofágico incorporando certas formas populares que haviam sido marginalizadas pelos padrões estéticos internacionais de bom gosto, como o circo, carnaval e revista" (tradução livre, p. 86).





crise econômica e "vulnerabilidade histórica" do Brasil, aferrolhando o país com uma dívida externa onerosa. Em termos "antropofágicos, o Brasil está sendo devorado por estrangeiros" (p. 79). Nas palavras de Abelardo: "países inferiores tem que trabalhar para países superiores assim como o pobre tem que trabalhar para o rico" (ANDRADE, p. 94). George diz:

Num nível simbólico, a ascensão de um rei da vela, sua queda, e a ascensão de outro, sugere que a estrutura socioeconômica do Brasil é cíclica e inalterável, e que seus eventos são moldados por forças externas. Colocando em termos antropofágicos, enquanto brasileiros devoram-se uns aos outros, eles são devorados por estrangeiros. Abelardo II, parodiando a antiga história de amor, afirma durante seu casamento: 'Heloísa vai sempre pertencer a Abelardo. É clássico. (p.79)

George também afirma que Oswald "emprestou" essa visão sobre o nosso "sistema econômico Tupiniquim" do Marxismo (p.79). Sobre a sexualidade da peça, George afirma que "se a sexualidade na era dourada Tupi era pura e sem restrições, no contexto de uma estrutura social injusta e imperialismo sexual as relações são reduzidas a transações comerciais e repressão de instintos, o oposto da era dourada Tupi" (p. 82). Essa perspectiva faz com que a totalidade da apresentação de *O Rei da Vela* na leitura de José Celso Martinez Corrêa e do grupo Oficina transforme-se num retrato da História do Brasil.

***O Rei da Vela* 2013-2016**

Partimos do princípio de que para entender os interregnos entre autoritarismo ditatorial e democracia, no Brasil, precisamos conhecer a dinâmica do processo de constituição de nosso modelo político. Sérgio Buarque de Holanda, Caio Prado Júnior, Hélio Jaguaribe, Raymundo Faoro, dentre outros, concebem que a herança do modelo político brasileiro decorre da tradição patrimonialista, mas não da tradição patrimonialista do modelo Greco ou Romano. No caso do Brasil, essa tradição seria herdada do modelo de patrimonialismo vivenciado na Península Ibérica, acrescentado do despotismo oriental, dado pela longa dominação árabe na península. Mas que relações podemos estabelecer entre esta origem e *O Rei da Vela* de Oswald de Andrade?

Para responder a essa questão precisamos retomar os estudos do sociólogo alemão Max Weber, que analisou o conceito de legitimidade, estabelecendo os três tipos de autoridades legítimas, que são:

[...] a) A autoridade tradicional, que tem por base os valores e crenças nas virtudes sagradas do governante, cujo direito ao poder é conferido pela tradição. Nesse tipo de governo não se leva em consideração a pessoa do governante, mas o princípio do patrimonialismo, onde não há separação entre o que é público e o que é privado. b) A autoridade racional-legal é o tipo de poder exercido por um indivíduo ou instituição, a partir de uma atribuição legal segundo uma ordem jurídica racional, com base em leis, que lhe confere o poder. Nesse tipo de poder há clara separação entre o que é público e o que é privado e vigora o princípio da impessoalidade, pois os governantes têm seus poderes limitados e os direitos individuais são garantidos. c) A autoridade carismática é aquela cujo poder deriva do carisma do líder e se legitima em razão de suas qualidades pessoais. Esse tipo de autoridade pode aparecer em qualquer momento da história de uma sociedade. O líder carismático é o que mais se aproxima ao protótipo do profeta ou do salvador de uma dada sociedade ou nação. Na história do Brasil de autoridade tradicional se manifestaram, por muito tempo, os tipos e carismática, com significativas transformações nesta sistemática somente nos anos finais do século XX. (WEBER, 1995, apud SALVADORI, 2008, p.49)



Apesar de o Brasil ter experimentado os dois modelos de dominação: o tradicional e o carismático, a predominância foi do modelo tradicional, cuja dinâmica consta da não separação entre o público e o privado, ao contrário da dominação racional-legal, onde as duas instâncias estão bem separadas e onde predominam os interesses dos representados e não dos representantes.

Sérgio Buarque de Holanda (1963, p.x apud CHACON, 1985, p.19) chama a atenção para o fato de que, sendo o Brasil um país de economia agrária, "com a predominância do tipo primitivo de família patriarcal, o desenvolvimento da urbanização" do país, atraiu "vastas áreas rurais para a esfera da influência das cidades." Segundo o autor, essa seria a instância motivadora do desequilíbrio social vivenciado no país. Destacamos também que foi ela a agenciadora da construção de relações de poder do tipo dominador-dominados.

Dessas questões destacamos que a maior responsabilidade do modelo para o que acontece no país, a intervalos, continua sendo a predominância, na política, da não separação entre o público e o privado, com os personagens políticos atuando na gestão política pública em defesa dos próprios interesses, ou seja, dos interesses privados. Essa descaracterização da função política transforma o Estado e suas funções num balcão de negócios, donde decorre que a formação dos partidos políticos também se deem em razão dos interesses, mais que das ideologias. Vamireh Chacon nos diz que os partidos políticos brasileiros são incapazes de "canalizar e mediar as reivindicações sociais, apesar dos esforços setoriais e meritórios, empreendidos em alguns deles" (CHACON, 1985, p. 22). É aqui que introduzimos as questões apresentadas por Oswald em *O Rei da Vela* e o terceiro período político de nossa análise.

Há, apontando já em 2011 e se concretizando em 2016/2017, no Brasil, como em 1930-1945, 1964-1985, um movimento de dissolução social, de decadência econômica, desemprego, insatisfações com o sistema, suspeitas de interferência estrangeira, de ruptura com as instituições (mesmo que sub-repticiamente) pela quebra dos contratos sociais e pela invasão dos direitos pessoais e humanos pelo sistema para desestruturá-los.

As tentativas de equilibrar as relações de poder entre dominador-dominados, dadas pela aplicação das teorias desenvolvimentistas ao processo econômico, feitas por governos trabalhistas, entre 2002 e 2014, e entendidas como direcionamento político à esquerda do espectro, inflaram manifestações de desgosto por parte dos grupos de dominação nacionais e quiçá estrangeiros, num crescendo constante que ao final de doze anos transformaram-se em manifestações de ódio explícito - e provocando o acirramento das relações já mencionadas, produzindo a sensação de que o país se encontra à deriva, ou seja, sem uma perspectiva definida de futuro.

Nesse contexto, a antropofagia oswaldiana se manifesta quando o que predomina na gestão política são os interesses particulares, quando os governantes que quiserem ser bem-sucedidos e levarem a termo suas propostas de gestão para o país, não podem atuar com autonomia ou provocar insatisfações nos demais poderes da República, sob pena de ter suas pautas de governança trancadas. Essa perspectiva gerou, de forma mais evidente nos últimos doze anos, uma obrigatoriedade política de coalizões, sem a qual, para qualquer que seja o presidente da República eleito, há riscos de não se conseguir governar o país. Parece ter sido essa a dinâmica que retirou todo o apoio necessário à governabilidade da última gestão da Presidente Dilma Rousseff, que foi deposta em 2016.

A deposição da Presidente Dilma Rousseff fez emergir um contexto sócio-político-econômico extremamente complicado para o país, trazendo à superfície uma sociedade contaminada por ódios, revoltas e preconceitos, exterminando com a famosa cordialidade de sua população. Nesse contexto, as duas principais vertentes do amplo espectro político nacional passaram a se digladiar cotidianamente, nas ruas, nas redes sociais, nas manifestações temáticas, retomando a dualidade defensores do capitalismo versus defensores das massas despossuídas (capitalismo x socialismo/comunismo, como se tem divulgado).



Talvez possamos afirmar que, apesar de não estarmos, como nos dois momentos anteriormente citados, vivenciando uma ditadura nos moldes das anteriores, não estamos também vivenciando um pleno processo democrático, já que medidas extremamente impopulares – conforme podemos avaliar pelas manifestações populares – têm sido votadas e aprovadas pelos representantes da população. A supressão de direitos levada a termo mesmo em vista da contrariedade da população – que elegeu seus representantes para representá-la em suas necessidades e anseios – configura-se como a ruptura das instâncias democráticas de ação. Nessa perspectiva, os representantes da população agem de forma semelhante a Abelardo I e seu substituto, Abelardo II, a quem importa ganhar, independentemente do que se precise fazer, de como se faça e de quais princípios se necessite dispor.

Talvez Oswald tenha sido realmente profético ao evidenciar o predomínio das relações de poder e interesses em nossa sociedade, em *O Rei da Vela*. O texto de Oswald continua representativo da nossa realidade atual, tanto da dualidade capitalismo versus socialismo/marxismo, quanto em relação à dominação estrangeira sobre o país. O povo brasileiro, apesar de desejar chegar a um desenvolvimento da qualidade que julga que se viva nos países primeiro-mundistas, tem, no plano das ideias, um modelo dado de primeiro mundo, fora do qual não existe a excelência. A situação vigente é dada e representada pela assimilação indiscriminada de concepções, preconizadas por inúmeros instrumentos de dominação (as mídias, principalmente), às quais assimilam sem criticidade.

O contexto vivenciado demonstra que o conservadorismo patriarcal das décadas de 1930 e 1960 prossegue condicionando as interpretações das ideias das elites econômicas e, em larga escala, também da classe trabalhadora, principalmente daquela classe trabalhadora que nos últimos doze anos ascendeu socialmente, podendo desfrutar de viagens internacionais, lazer de qualidade e melhoria da educação, com acesso à Universidade.

O Brasil, país cordial, de povo gentil, multifacetado pelo convívio caloroso de povos diversos, é apenas um agiota impiedoso que aspira unir-se a uma família brasonada para perder seu complexo de ninguentude (Darcy Ribeiro), mesmo que tenha que entregar-lhe seu dinheiro, suas terras, suas riquezas minerais, etc., como na peça de Oswald. O que sobrou foram as ideias integralistas da AIB, à serviço do espectro à direita, na política e o conjunto das ideias da esquerda, que já não conseguem se reunir numa nova ANL, mas que se manifestam em contrariedade do contexto vivenciado.

Como nas décadas dos períodos já mencionados 1930-1945, 1964-1985, os primeiros movimentos de contestação da deposição da presidente democraticamente eleita – a resistência – vieram das classes populares, dos artistas e, no contexto atual, o teatro popular, o teatro circense, a música, a literatura, dos intelectuais orgânicos, etc. A grande novidade é a adesão de algumas artes consideradas eruditas aos propósitos das classes populares. Não sabemos que a peça de Oswald tenha sido encenada hodiernamente, mesmo assim, seu texto ainda é uma fiel representação das relações sócio-político-econômicas vigentes no país. Talvez, como disse Oswald em seu Manifesto Antropófago:

Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.

Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz.

Tupi, or not tupi that is the question.

Será, enfim, Antropófago, o homem que se escondia sob a máscara da cordialidade tupiniquim?

Referências

ANDRADE, Oswald de. **Obras Completas**. VII Teatro. A Morta. Ato lírico em três quadros. O rei da vela. Peça em três Atos. O homem e o cavalo. Espetáculo em nove quadros. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A. Coleção Vera Cruz (Literatura Brasileira) Volume 147-G. 1973.



BOSI, Alfredo. **História concisa da Literatura Brasileira**. 32ª Ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

CHACON, Vamireh. **História dos Partidos Políticos Brasileiros**. Discurso e prática de seus programas. Brasília, Editora Universidade de Brasília, 2ª Ed., 1985.

DINIS, Rogério A. "O Interdiscurso marxista na obra *O Rei da vela* de Oswald de Andrade":
<http://www.foz.unioeste.br/~eventos/sepecel/artigos_sepecel_2009/Letras/Diniz.pdf>
(coletado em 5/1/2017).

GEORGE, David. **The Modern Brazilian Stage**. Editora University of Texas Press (Austin), 1992. (tradução livre Barbara Salvadori Heritage, 2016).

HELIODORA, Barbara. Influências Estrangeiras no Teatro Brasileiro In **Cultura I** (Brasília), 1971.

POSTLEWAIT, Thomas. Theatre Events and Their Political Contexts: A Problem in the Writing of Theatre History, In **Critical Theory and Performance**, Edição Janelle G. Reinelt and Joseph R. Roach, University of Michigan Press (Ann Arbor), 2007.

VENDRAMINI, José Eduardo. Teatro e Metalinguagem In **História do Teatro Brasileiro**, direção FARIA, João Roberto. Perspectiva: São Paulo, 2013, vol. II p.261.

DO POVO DO POEMA SE CONSTRÓI, SE DESTROÇA, NO TIPO SE APRESENTA, NA BOCA LÍDICA SE ORIENTA...



O uso da linguagem poética na canção-poema *Acrilic on Canvas* de Renato Russo

Elisângela Maria Ozório (UNESP/IBILCE)
Susanna Busato (UNESP/IBILCE)

RESUMO: A partir de Octavio Paz (1982), observa-se que a poesia constitui a linguagem da experiência e da libertação, porque a leitura de um poema implica a leitura do próprio ser e do mundo. Quem lê um poema, lê o homem e lê o mundo. A experiência da leitura de um poema condiz com a experimentação de possíveis mundos, ou, como diriam outros teóricos literários, a experimentação de um outro, que o complementa. A experiência, logo, passa a ser a liberdade do homem, pois a poesia liberta o corpo e a mente das moralidades sociais, que o aprisionam em modelos a serem seguidos. O leitor da poesia vive e vibra com o texto literário. Paul Zumthor (2005), acrescentado a Paz, aclara que a maneira mais plena de poesia está na canção, porque a voz atinge globalmente o corpo do homem, libertando-o. *Acrilic on Canvas*, de Renato Russo, exemplifica as críticas de Paz e de Zumthor, uma vez que a linguagem poética da canção recria o trabalho do pintor, que tenta usar a tela como ponto de fuga para a representação de um amor perdido, em que a memória funciona como o elemento de restauração do amor. A voz do eu poético, interpretada pela voz do cantor, convida e partilha o canto com o ouvinte, derrubando as barreiras entre intérprete e espectador, pois ambos contemplam e comungam do canto partilhado. Assim, o ouvinte e o cantor, ao se fundirem, acabam por personificarem o eu poético e a sua busca.

Palavras-chave: Renato Russo; poesia; canção.

Octavio Paz (1982), ao tentar definir o que são a poesia e o poema, demonstra que o texto poético é uma espécie de conhecimento e libertação, porque o homem conhece o outro e aprende com ele. O conhecimento do outro torna-se a experiência desse mesmo outro, o que contribui para que o ser humano não vivencie apenas o outro, e sim a si mesmo, porque conhecendo o outro, o ser conhece a si mesmo. O outro do homem não significa unicamente uma pessoa. Significa também e além, pois o outro pode ser um mundo paralelo e libertário, em que o ser pode experimentar novas possibilidades e novas condições, bem como novas emoções. Experimentar o outro é também experimentar a liberdade do próprio corpo:

A poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de transformar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual, é um método de libertação interior. A poesia revela este mundo; cria outro. Pão dos eleitos; alimento dos malditos. Isola; une. Convite à viagem; regresso à terra natal. Inspiração, respiração, exercício muscular. Súplica ao vazio, diálogo com a ausência, é alimentada pelo tédio, pelo angústia, pelo desespero. Oração, litania, epifania, presença. Exorcismo, conjuro, magia. Sublimação, compensação, condensação do inconsciente. Expressão histórica de raças, nações, classes. Nega a história: em seu seio resolvem-se todos os conflitos objetivos e o homem adquire, afinal, a consciência de ser algo mais que passagem. Experiência, sentimento, emoção, intuição, pensamento não-dirigido. Filha do acaso; fruto do cálculo. Arte de falar em forma superior; linguagem primitiva. Obediência às regras; criação de



outras. Imitação dos antigos, cópia do real, cópia de uma cópia da Ideia. Loucura, êxtase, logos (PAZ, 1982, p. 15).

A poesia mostra-se como um conglomerado de emoções e razões. O texto poético não advém apenas da emoção, ele provoca a razão ao trazer o conhecimento e ao se trabalhar com a forma e o conteúdo. A poesia instiga o leitor pelo som e pelo sentido, por causa disso, sua experiência condiz com a experiência do mundo, seja o mundo tido como real, seja o mundo da fantasia. De qualquer forma, a experiência da poesia revela para o ser humano mundos espirituais e materiais, revela a utopia e a distopia, revela algo para além da visão do comum. A experiência da poesia é, por assim dizer, a experiência da complexidade humana. Desse modo, ao escutar canções-poemas, como *Acrilic on Canvas*, de Renato Russo, o universo da poesia passa a ser fundido com o universo recém-criado do homem comum, pois ele ouve e participa ativa e libertariamente da palavra poética que presentifica a emoção e a memória ordinária de qualquer pessoa. A canção-poema começa a se integrar na possível memória do interlocutor, que experiencia outro mundo, em que, muitas vezes, é o mundo desejado. A voz de *Acrilic on Canvas* não presentifica somente o mundo do eu poético. Presentifica o mundo de qualquer pessoa, porquanto a voz da canção dissolve as paredes do intérprete e do ouvinte:

Entendemos por poesia esta pulsão do ser na linguagem, que aspira a fazer brotar séries de palavras que escapam misteriosamente, tanto ao desgaste do tempo, como à dispersão no espaço: parece que existe no fundo dessa pulsão uma nostalgia da voz viva toda palavra poética aspira a dizer-se, a ser ouvida, a passar por essas vias corporais que são as mesmas pelas quais absorvem - e eu volto a isso, porque é uma analogia profunda - a alimentação, a bebida: como meu pão e digo um poema, e você escuta meu poema, da mesma forma que escuta ruídos da natureza. E essas palavras que minha voz leva entre nós são táteis. Eu insisto na palavra. Quando falamos cara a cara diante dessa mesa, temos em relação um com o outro um sentimento muito forte de proximidade, sentimos, percebemos o volume de carne e vida de onde emana nossa voz. Quando se trata de uma voz poética, é claro que temos aí uma das mais altas funções do discurso (ZUMTHOR, 2005, p. 69).

Paul Zumthor explica que a poesia carrega toda a humanidade, sua linguagem traz um tempo passado e um tempo presente. Não há um tempo limite para a poesia, porque ela fala de tudo e de todos. As palavras poéticas pulsam no corpo do ser, porque constituem o próprio ser na linguagem. Daí o tempo da poesia ser o tempo do ser. Daí, também, a voz da poesia ser a voz do ser. A voz que canta a poesia traduz-se na voz de um todo, que se identifica e se reconhece na palavra poética cantada. Logo, a voz da poesia nunca passa despercebida aos ouvidos do outro, determinando o espaço do outro e do eu. Ambos percebem-se como seres de carne e de vida, que experimentam a linguagem da representação. *Acrilic on Canvas* apresenta a voz da linguagem poética. Nela, o eu poético da canção aspira presentificar o outro na reprodução de uma pintura feita por meio das memórias de um tempo passado. O eu poético tenta reconstruir o tempo passado no presente. A voz do cantor é a via do eu poético dizer ao outro a restauração do tempo passado. É como se o eu poético revivesse o passado no presente, mas não todo o passado, somente o passado perfeito, recriado pela memória que desenha o amor do casal:

Acrilic on Canvas

___ É saudade então.

E mais uma vez

De você fiz o desenho mais perfeito que se fez:

Os traços copieei do que não aconteceu.

As cores que escolhi, entre as tintas que inventei,

Misturei com a promessa que nós dois nunca fizemos

De um dia sermos três.



Trabalhei você em luz e sombra.

Era sempre:

— Não foi por mal. Eu juro que nunca
Quis deixar você tão triste.
Sempre as mesmas desculpas
E desculpas nem sempre são sinceras –
Quase nunca são.

Preparei a minha tela
Com pedaços de lençóis
Que não chegamos a sujar.
A armação fiz com madeira
Da janela do seu quarto.
Do portão da sua casa
Fiz paleta e cavalete
E com as lágrimas que não brincaram com você
Destilei óleo de linhaça
E da sua cama arranquei pedaços
Que talhei em estiletes
De tamanhos diferentes
E fiz então
Pincéis com seus cabelos.
Fiz carvão do batom que roubei de você
E com ele marquei dois pontos de fuga
E rabisquei meu horizonte.

Era sempre:

— Não foi por mal. Eu juro que não foi por mal.
Eu não queria machucar você: prometo que isso nunca vai
Acontecer mais uma vez.
E era sempre, sempre o mesmo novamente –
A mesma traição.

Às vezes é difícil esquecer:

— Sinto muito, ela não mora mais aqui.

Mas então porque eu finjo que acredito no que invento?
Nada disso aconteceu assim – não foi desse jeito.
Ninguém sofreu: é só você que provoca essa saudade vazia
Tentando pintar essas flores com o nome
De “amor-perfeito” e “não-te-esqueças-de-mim”. (RUSSO, 1986)

O título da canção, *Acrilic on Canvas*, indica que a poesia explora o campo da pintura, porque, conforme a tradução literal, *Acrilic on Canvas* significa acrílico em tela. A partir do título, o leitor-ouvinte está convidado a participar da produção de um quadro, que recria o ambiente do pintor e, conseqüentemente, a perda amorosa, porque a canção se desenrola sobre a realidade da perda do amor e a fantasia criada para restaurar este amor por meio da pintura.

O primeiro verso da canção, “— É saudade então”, promove o desencadeamento do trabalho do pintor na produção do quadro. A partir da saudade, o eu poético estabelece o modo como criará a cena do amor restaurado:

E mais uma vez

De você fiz o desenho mais perfeito que se fez:
Os traços copieei do que não aconteceu.

O eu poético decide iniciar a pintura através de um desenho muito belo, porque não recriará somente o amor perdido ou o relacionamento amoroso. O que criará é um novo lugar, repleto do que não aconteceu, pleno de perfeição. O quadro, desse modo, não é apenas recriação, e sim criação de uma possibilidade do mundo melhor e compartilhado.

A poesia de *Acrilic on Canvas* representa ou o conflito amoroso, que resultou na separação do casal, ou a criação de um lugar perfeito em que o amor restabeleça-se. O que levou ao fim do casal não está esclarecido pela música. Mas é possível notar o rompimento pela estrofe abaixo:

Era sempre:

— Não foi por mal. Eu juro que nunca
Quis deixar você tão triste.
Sempre as mesmas desculpas



E desculpas nem sempre são sinceras -
Quase nunca são.

Com a introdução de um travessão no texto escrito, marcando o discurso direto, a estrofe esclarece o cotidiano do casal: as constantes brigas e os constantes pedidos de desculpas: "Eu juro que nunca/ Quis deixar você tão triste".

Na sequência, aparece a ironia nos versos "Sempre as mesmas desculpas/ E desculpas nem sempre são sinceras". A ironia é utilizada, nesse caso, porque ela "sugere o contrário do que diz retirando sua afirmação no próprio momento em que é feita" (RICOEUR, 2005, p. 149). As desculpas presentes no discurso direto deveriam vir carregadas de sinceridades, todavia, as intenções são retiradas quase no momento em que é feita, quando os pedidos tornam-se evasivos, já que se constata que as "desculpas nem sempre são sinceras". A ironia centraliza-se no contraste entre a desculpa e a falta de sinceridade, o que contribui para o afastamento do casal, que não suportou permanecer junto.

O primeiro verso reunido com a terceira estrofe demonstra que o conflito amoroso resultou na separação do eu poético do outro. Como sabido, o outro é necessário para definir o eu, porque, só a partir dele, o eu pode se conhecer e ter noção de si mesmo: "Partindo de dentro de si mesmo, sem nenhuma mediação do outro que ama, o homem nunca conseguiria falar a seu próprio respeito na forma e nos tons hipocorísticos" (BAKHTIN, 2006, p. 47). Mikhail Bakhtin assume que é no outro que o ser humano passa a ter noção de sua própria existência. O outro determina o ser e o limite deste mesmo ser. Sem o outro, o homem não sabe e não consegue distinguir sua existência e sua peculiaridade diante do mundo. O outro insere o sujeito no mundo. Em *Acrilic on Canvas*, o eu poético perde este outro, por isso, perde a si mesmo, o que transforma a canção na busca pelo outro, que é a si mesmo. A canção é a escrita do desejo do eu poético em retomar o outro perdido. Sobre esta busca, a canção projeta o outro na imagem do quadro do pintor.

A busca do eu poético começa ainda na segunda estrofe, quando afirma que fez "o desenho mais perfeito". Com base no desenho, a perfeição começa a ser estruturada; o que caminha para a junção da quarta estrofe:

Os traços copieei do que não aconteceu.
As cores que escolhi, entre as tintas que inventei,
Misturei com a promessa que nós dois nunca fizemos
De um dia sermos três.
Trabalhei você em luz e sombra.
(...)
Preparei a minha tela
Com pedaços de lençóis
Que não chegamos a sujar.
A armação fiz com madeira
Da janela do seu quarto.
Do portão da sua casa
Fiz paleta e cavalete
E com as lágrimas que não brincaram com você
Destilei óleo de linhaça
E da sua cama arranquei pedaços
Que talhei em estiletes
De tamanhos diferentes
E fiz então
Pincéis com seus cabelos.
Fiz carvão do batom que roubei de você
E com ele marquei dois pontos de fuga
E rabisquei meu horizonte.

As imagens multiplicadas - os traços, as cores, a luz, a sombra e finalmente a construção do quadro: a tela, a armação, a paleta, o cavalete, o óleo, o estilete, os pincéis, o carvão - formam a gradação que auxilia na reprodução do trabalho do pintor.

Em *Acrilic on Canvas*, a gradação apresenta duas ocorrências: uma em "traços copieei do que não aconteceu", que indica o começo do desenho, porque o traço do verso é o marco inicial e, com base nisso, a canção prolonga-se para a sequência de ações que se amplia para a jornada de trabalho do pintor: escolha das cores, preocupação com a luz e a sombra, manufatura dos materiais do pintor, como a armação e a paleta.

O clímax dessa ocorrência da gradação concentra-se nos versos "E fiz então/ Pincéis com seus cabelos", uma vez que a manufatura dos materiais do trabalho é encerrada. Todos os materiais encontram-se prontos. O pintor, exausto da manufatura, decide traçar dois pontos de fuga. Nos pontos de fuga, a primeira gradação encerra-se e dá oportunidade para a segunda. Além disso, a gradação é salientada pela voz do cantor,



que inicia lenta e vai progredindo rapidamente e transforma-se em uma voz mais árdua e áspera.

Na segunda gradação, menor que a primeira, há o fechamento do espaço do pintor, porque saindo do espaço maior, o início do desenho e os materiais, retorna para o marco inicial: "Fiz carvão com do batom que roubei de você/ E com ele marquei dois pontos de fuga/ E rabisquei meu horizonte". Mais uma vez, o eu poético localiza-se na alvorada do desenho: o traço. *Acrilic on Canvas* realiza um retorno para o início de tudo. Contudo, o retorno não implica o abandono do que já fora feito, implica a reinicialização da imagem. O traço não é mais o risco simples. É o risco já trabalhado, é o ponto de fuga. A voz realiza o retorno do desenho, porque parte do agressivo para a suavização percebida audivelmente em "horizonte".

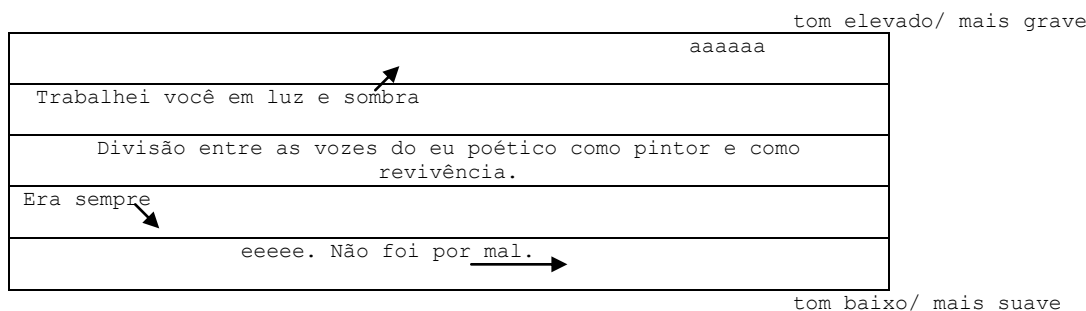
Ademais a gradação é interrompida duas vezes pelas estrofes intercaladas, o que quebra a sequência do trabalho do pintor e introduz o pedido de desculpas do eu poético para o outro:

Era sempre:
__ Não foi por mal. Eu juro que nunca
Quis deixar você tão triste.
Sempre as mesmas desculpas
E desculpas nem sempre são sinceras -
Quase nunca são.

(...)

Era sempre:
__ Não foi por mal. Eu juro que não foi por mal.
Eu não queria machucar você: prometo que isso nunca vai
Acontecer mais uma vez.
E era sempre, sempre o mesmo novamente -
A mesma traição.

As estrofes trazem duas falas do eu poético: uma baseada na ação do pintor, outra, na revivência do passado. Quando o eu poético toma a imagem do pintor, a voz do intérprete tende a ser mais alta e agressiva, enquanto, na revivência do passado, a voz atenua-se. A diagramação abaixo tenta esclarecer o que acontece na canção em execução:



O tom vocal mais elevado e mais grave pertence à voz do intérprete que incorpora o eu poético em pleno trabalho da imagem, onde procura construir o outro. O tom mais baixo tende para a voz do eu poético quando lembra as discussões com o outro. A voz atenua-se porque o eu poético confessa sua fragilidade diante da discussão, expondo sua própria culpa no término da relação. A voz da memória configura-se na voz do eu poético que, por sua vez, abre mão da pintura e permite que a memória interaja com a canção. Não obstante, a voz da memória enclausura-se na repetição de expressões ("Era sempre:/ __ Não foi por mal"), o que auxilia o entendimento da separação do casal e reitera que as brigas e as desculpas tornaram-se comuns e evasivas.

Nas palavras de Segismundo Spina, "a repetição explicar-se-ia, por um lado, pelo prazer que sentimos em repetir certo traçado ornamental, bem como em fazer suceder a mesma cor em intervalos iguais; por outro lado, pelos movimentos regulares oriundos da técnica do trabalho" (SPINA, 2002, p. 44). A repetição em *Acrilic on Canvas* acaba por ser a insistência da memória em trazer a realidade para a canção. A repetição, que é a fixação dos movimentos musicais no ouvinte, também fixa a separação do casal, por isso, marca a entrada da realidade como sonoridade regular da música, consistindo no prazer da repetição.



A insistência em multiplicar as imagens, na quarta estrofe, colabora para a construção do contraste entre a realidade e a fantasia, porque a voz da memória parece ser a representação da realidade, enquanto a voz do eu poético pintor caminha entre o real e a fantasia. A fantasia encontra-se no trabalho do pintor e na manufatura dos materiais da pintura. Desse modo, a voz da memória transforma-se em elo com a realidade, uma vez que traz à tona as discussões do casal e o rompimento do relacionamento. A realidade perfura o sonho do eu poético pintor, a voz da memória interrompe o fluxo da memória criativa – o que o eu poético deseja criar é um amor provindo dos sonhos de perfeição – e da tentativa de restaurar o amor perdido.

A questão do real surge além da voz da memória, porque está na voz do eu poético pintor; porquanto, o eu poético perfilha tanto o sonho quanto o rompimento do relacionamento:

Às vezes é difícil esquecer:
— Sinto muito, ela não mora mais aqui.

Mas então porque eu finjo que acredito no que invento?
Nada disso aconteceu assim – não foi desse jeito.
Ninguém sofreu: é só você que provoca essa saudade vazia.

Na estrofe do texto escrito, o eu poético faz uso do travessão para indicar o discurso direto:

O emissor (L°) transcreve o enunciado de outra pessoa (L¹) tal como foi formulado ou como se imagina ou simula o que foi, mantendo todos os traços de subjetividade: interjeições, blasfêmias, interrogações, ordens, expressões de desejo, enfim sugere-se o enunciado vivo, como saiu ou deveria sair da boca do emissor (MARTINS, 1989, p. 196).

O discurso direto neste fragmento não acontece como os demais, quando davam passagem para a voz da lembrança. Agora o discurso direto pertence ao eu poético pintor, é a própria voz que emana as constatações de que ela, o outro, não está mais presente na casa. O discurso direto, como afirma Nilce Sant'Anna Martins, transcreve a constatação do eu poético sobre a ausência do ser amado. Simula a fala igual a do emissor, que é ele mesmo. O enunciado sai vivo da voz do eu poético e prolonga-se para a pergunta retórica: "Mas então por que eu finjo que acredito no que invento?". A pergunta, cuja resposta localiza-se no trabalho do pintor, perpetua o discurso direto do eu poético, bem como a oscilação entre o sonho e a realidade.

Para a resposta do eu poético, observam-se as memórias como condutoras do trabalho do pintor. As memórias originam-se em um outro tempo: o tempo do convívio amoroso. Todavia, suas memórias não são fieis ao passado, porque elas desabrocham com o intuito de reviver o prazer que outrora o amor proporcionava:

o poeta é aquele que, fazendo estalar os limites do real, tenta fazer aflorar aí o princípio do prazer, tenta trazer ao plano da linguagem a imagem do desejo. Pois a arte, afirma Freud, é uma reconciliação dos dois princípios: de prazer e de realidade (MENESES, 2002, p. 123).

O eu poético transforma-se em poeta e pintor; tenta fazer da arte o divisor da realidade e do sonho. No sonho, projeta o amor prazeroso da memória, não o amor da realidade passada. A arte da pintura sintetiza a busca do eu lírico: eternizar o amor perfeito.

Dessa maneira, a memória passa a ser a inspiração da construção do espaço perfeito, porque é por meio dela que o eu poético fabrica os materiais da pintura, desenvolvendo-os a partir dos objetos da casa. Os materiais surgem, então, da associação inicialmente analógica. Não pertencem aos objetos industrializados. Pertencem aos objetos da casa onde compartilhavam a vida amorosa:

materiais	Objetos inventados	Objetos industrializados
tela	lençóis	tecido cru
armação	madeira da janela	madeira ou alumínio



paleta	portão da casa	madeira, alumínio, acrílico, plástico, vidro e papel
cavelete	portão da casa	madeiras e ferragens
estilete	pedaços da cama	aço e plástico
pincel	cabelos humanos	pelo de esquilo, pelo de porco, pelo de nylon, pelo de crina,
carvão	batom	carvão
cor	tintas inventadas e promessas	tintas à óleo, carvão, pigmentos naturais, ouro e metais.

O quadro comparativo auxilia a compreensão de que a realidade versus a fantasia dialogam-se novamente na construção do espaço perfeito; visto que a citação dos objetos da pintura levaria o público à lembrança de que são estes objetos produzidos pela indústria. O contraste mostra-se justamente quando o eu poético abdica dos objetos industrializados para compor os materiais com os pedaços dos móveis ou dos ambientes da moradia. Os objetos inventados são a porta para o mundo perfeito.

De acordo com Beatriz Berrini (1997), a poesia, de alguma maneira, é a fuga do mundo real para o mundo fantasioso, em que a imaginação se torna realidade: a realidade do espaço perfeito. O eu poético de *Acrilic on Canvas* mergulha na mente imaginativa e delinea a pintura de um amor perfeito, porquanto o sonho se edifica nos planos nunca realizados. Imerso em sua própria imaginação, ao tomar o papel e o desenho, o eu poético configura-se no pintor e o seu ofício é construir a pintura perfeita, porque a restauração do amor tem de ser perfeita.

No mundo perfeito, o eu poético projeta a fuga no ofício do pintor, como se este se posicionasse como o salvador dos anseios. A figura do pintor converte-se no herói, que desenvolverá a realidade na fantasia, porque o amor, antes perdido e sonhado, se tornará o amor restaurado proveniente da memória.

A voz do cantor acompanha o trabalho manual do eu poético, porque ela oscila entre a decantação e a rebeldia. Ou seja, a voz da melodia inicia-se com a decantação – de acordo com Luiz Tatit (2008), a voz musical tida como grau zero está próxima da tonalidade vocálica da fala cotidiana – e parte para pequenas alterações que sugerem a rebeldia e a rapidez do trabalho do pintor. Os versos que melhor expressam as alterações nas vozes são: “Do portão da sua casa/ Fiz paleta e cavelete/ E com as lágrimas que não brincaram com você”. O cantor eleva a voz, principalmente, na palavra “lágrimas”, chamando a atenção para a dor do eu poético. Tais alterações da voz seriam melhores explicadas por um músico, no entanto, lendo Paul Zumthor, pode-se retirar um dado importante: a voz implica a existência de um corpo que vive a palavra poética: “Considero com efeito a voz, não somente ela mesma, mas (ainda mais) em sua qualidade de emanção do corpo e que, sonoramente, o representa de forma plena” (ZUMTHOR, 2007, p. 27). *Acrilic on Canvas* pressupõe um corpo que pinta o retrato de um mundo perfeito, baseado em dados da memória imaginativa. O corpo do pintor é o corpo do eu poético, mas também é o corpo de quem canta, porque, na performance da canção, o cantor incorpora o pintor, metamorfoseando-se na voz do eu poético. Como, no rock, as heranças musicais trazem a participação do público não como ouvinte somente, e sim como atuante da música, porque a letra convoca o espectador a partilhar o som brusco e rebelde; *Acrilic on Canvas* permanece na linha do rock. Isto é, o cantor da canção não é o seu apresentador uno, transmitindo a mensagem e encenando-a. Ele convoca o público a participar do canto, a voz passa a ser a de uma coletividade, porque todos tornam-se os intérpretes da palavra poética, pois “A voz é nômade, enquanto a escrita é fixa” (ZUMTHOR, 2007, p. 53). Por ser nômade, a voz de uma poesia pertence a todos, localiza-se em qualquer espaço; ao contrário da escrita, que está presa no papel. A voz de *Acrilic on Canvas* traduz o nomadismo, porque, durante a performance, compete ao público em geral.



Os versos "Ninguém sofreu: é só você que provoca essa saudade vazia/ Tentando pintar essas flores com o nome/ De amor-perfeito e Não-te-esqueças-de-mim" exploram a voz silábica, o que atenta para o fato de que a pintura não aconteceu. O que ocorreu é que o eu poético encontra o próprio vazio, uma vez que a pintura não se realizou como a memória. O pintor vazio de sua arte restaura-se no eu poético saudoso, que escava a esperança no "amor-perfeito" e no "não-te-esqueças-de-mim", duas flores conhecidas e comuns nos jardins. O amor-perfeito floresce o ano inteiro, por isso, há jardins que optam por os cultivar no outono e no inverno, uma vez que as flores nascem nesse período também. Já o não-te-esqueças-de-mim, a florada acontece nos meses da primavera. Contudo, se cultivada em vasos, as flores desabrocham durante o outono e o inverno¹. O amor do eu poético condiz com as flores que nascem nos campos cultivados, contudo, sem o devido cultivo, perdem-se, morrem e encerram a vida. O amor do eu poético morre com o vazio de si mesmo, porque a memória tenta representar a perfeição da relação, todavia, a mesma memória traz constantemente o lado imperfeito do casal, revivendo as brigas e as desculpas.

Em suma, *Acrilic on Canvas* trabalha com duas imagens opostas que se atraem e dependem da memória. A primeira imagem condiz com a do pintor, que usa seu ofício para representar e restaurar o amor perdido. A segunda, com a da revivência da realidade, cercada pelas discussões e confirmação da partida do outro. O eu poético constrói as imagens, dialogando a imaginação e a memória, sendo que a própria imaginação advém de uma memória dúbia, porque busca restabelecer somente a perfeição do amor. Ademais, a canção convoca o ouvinte a participar ativamente da música-poema, o que exige a presença total do ser humano, que passa a experimentar o mundo do eu poético e, assim, transformar-se no próprio pintor da canção. As vozes dos cantores colaboram para presentificar o mundo da poesia vocalizada em *Acrilic on Canvas*.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BERRINI, Beatriz. **Utopia, utopias**. São Paulo: EDUC, 1997.
- FRIEDLANDER, Paul. **Rock and roll: uma história social**. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- MARTINS, Nilce Sant'Anna. **Introdução à estilística**. São Paulo: EDUSP, 1989.
- MENESES, Adélia Bezerra de. **Desenho Mágico**. Poesia e política em Chico Buarque. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.
- OZÓRIO, Elisângela Maria. **A poética do cotidiano em Renato Russo: a letra e a música como resistência e contestação**. Dissertação de mestrado. São Paulo: PUC, 2011.
- PAZ, Octavio. **O Arco e a Lira**. Tradução: Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- RUSSO, Renato. *Acrilic on Canvas*. In: Legião Urbana. **Dois**. Manaus: EMI, 1986. 1cd. Faixa 03 (4m 40s).
- SPINA, Segismundo. **Na madrugada das formas poéticas**. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.
- TATIT, Luiz. **O século da canção**. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.
- ZUMTHOR, Paul. **Escritura e Nomadismo**. Tradução: Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz. Cotia: Ateliê Editorial, 2005. 191 p.

¹ Instruções sobre o cultivo e a plantação das flores nos sites: <http://jardimdaterra.blogspot.com.br/2013/02/amor-perfeitoviola.html> e <http://algarve-saibamais.blogspot.com.br/2011/05/miosotis-nao-te-esquecas-de-mim-forget.html>.



Um olhar sobre a temática do retorno na literatura: das origens míticas à modernidade

Eliane Batista (UEM)

RESUMO: Embora a palavra retorno remeta diretamente ao movimento de refazer um caminho até o ponto de partida, semanticamente, ela possui alguns matizes que tendem a formar um caleidoscópio, com possibilidades de imagens instigantes. A abrangência temática do retorno é tão multifacetada que, praticamente, permeia todas as ações empreendidas pelo homem, nas mais variadas culturas e nos mais variados contextos, com destaque para o religioso, o filosófico e, particularmente, o literário. Sendo assim, o regressar vai bem mais além do que a repetição de uma ação física para trás, pois a vasta simbologia que o envolve faz com que atinja um nível muito mais elevado, chegando às esferas do mítico e do transcendente. Na narrativa literária, o ato de retornar inspira certa complexidade, pois as personagens encontram-se, muitas vezes, em um impasse: desejo/impossibilidade/recusa de realizar tal ação. Diante desse fato, a presente comunicação tem como objetivo apresentar algumas das várias nuances dessa temática, partindo de suas origens míticas e com destaque para a modernidade, por meio de considerações sobre a obra *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar.

Palavras-chave: retorno; mito; modernidade.

A presente comunicação é fruto de um projeto de pesquisa institucional, em desenvolvimento na UEM sob minha coordenação, que se encontra ainda em fase inicial, intitulado "A temática do retorno e suas nuances: das origens míticas à modernidade". Esse projeto surgiu com o objetivo de alargar os horizontes já explorados em nossa tese de doutorado intitulada "*Do homo viator ao homo regressus: a (mito)poética do retorno em Tutaméia (Terceiras Estórias)*", de João Guimarães Rosa", na qual defendemos que a temática do retorno apresenta-se como elemento chave na produção literária de Guimarães Rosa, chegando a adentrar as esferas do mítico.

Destacamos, em nossa tese, como a figura do *homo regressus*, termo cunhado por nós para designar simbolicamente o homem que retorna, tende a materializar-se na obra do autor como um fio condutor, desempenhando um papel fundamental na arquitetura da narrativa rosiana, fato esse que despertou em nós o desejo de aprofundar nossas reflexões. Sendo assim, dada a complexidade e a vasta simbologia que o tema do retorno inspira, nossa atual pesquisa busca verificar como essa temática também se apresenta nas obras de outros autores, partindo das origens míticas e com destaque para a modernidade.

Dentre os elementos que constituem a narrativa literária e que são objeto de análise para o entendimento da mesma, como enredo, personagens, narrador, tempo e espaço, o tema, particularmente, nos desperta a atenção pelo fato de agregar os sentidos da obra. De acordo com Tomachevski (1976, p. 172), "o tema apresenta uma certa unidade. É constituído de pequenos elementos temáticos dispostos numa certa ordem". A esses elementos o autor chama de motivos, que seriam unidades temáticas mínimas:

A noção de tema é uma noção sumária que une a matéria verbal da obra. A obra inteira pode ter seu tema, ao mesmo tempo que cada parte da obra. A decomposição da obra consiste em isolar suas partes caracterizadas por uma unidade temática específica (TOMACHEVSKI, 1976, p.173).

Franco Junior (2009) destaca que embora o tema seja o assunto central abordado pela narrativa, ele pode variar de acordo com "a posição interpretativa adotada pelo leitor em relação ao conflito dramático" (p.44) e do grau de ambiguidade da narrativa.



Com relação aos *motivos*, ressalta que estes são subtemas ligados ao tema e se relacionam diretamente às ações das personagens, podendo ser essenciais ao desenvolvimento da história ou não.

Diante da importância que o tema possui como elemento chave para a decifração do sentido de uma obra literária, a temática do retorno nos chama a atenção pela recorrência, às vezes, nem sempre percebida, com que aparece nas diversas manifestações humanas, particularmente em literatura. Sendo assim, nossa pesquisa justifica-se pela tentativa de demonstrar a importância e a complexidade que a presente temática possui, como veremos a seguir.

A palavra "retorno" em língua portuguesa tem como significado: "ato ou efeito de retornar; regresso, volta, reaparição" (Ferreira, 1986, p. 1502), sentido este basicamente expresso pelo prefixo de origem latina "re-". De acordo com Almeida (1959, p. 351), a ideia fundamental desta partícula é de "repetição, podendo distinguir-se em para trás, outra vez e como reforço".

Embora a palavra retorno remeta diretamente ao movimento de refazer um caminho até o ponto de partida, semanticamente, ela tende a possuir alguns matizes que, por sua vez, implicam circunstâncias diversificadas. Se analisarmos por esse prisma, a abrangência temática do retorno é tão multifacetada que, praticamente, permeia todas as ações empreendidas pelo homem, nas mais variadas culturas e nos mais variados contextos, com destaque para o religioso, o literário e o filosófico.

Podemos dizer que o ato de retornar, sendo ou não desejável e realizável por quem o pratica, é inerente à existência humana, indo muitas vezes, além dela, pois não podemos nos esquecer de que o grande mistério cósmico que embala a humanidade, desafiando-a, reside no fato de uma impossibilidade, pelo menos aparente, de retorno, ou seja, a morte. Sendo assim, o regressar vai bem mais além do que a repetição de uma ação física para trás, pois a copiosa simbologia que o envolve faz com que atinja um nível muito mais elevado, chegando às esferas do mítico e do transcendente.

Diante desse fato, se fizermos um levantamento das várias nuances pelas quais a temática do retorno pode ser observada, desde os primórdios da humanidade, veremos que a tendência é a de formarmos um caleidoscópio, com possibilidades de imagens infinitas e instigantes.

No campo religioso, pela narrativa bíblica, o início da história da humanidade é marcado pela sua desobediência aos preceitos divinos, sendo Adão e Eva castigados com a perda de todas as dádivas anteriormente recebidas por eles. Homem e mulher são banidos, sem a possibilidade de retorno e, principalmente tendo a partir de então, a morte como destino.

Dai por diante, de acordo com o Judaísmo e o Cristianismo, o homem inicia sua grande batalha na terra, na qual terá que lutar pela própria sobrevivência, bem como buscará incessantemente regressar ao convívio com Deus, retomando a aliança outrora rompida. Simbolicamente, há sempre a figura do Pai (Deus), querendo que o filho (o homem) retorne ao lar (o paraíso).

Segundo o Cristianismo, a verdadeira aliança somente será realizada na figura de Jesus, o Cristo, enviado ao mundo para salvar o homem do pecado, por meio de seus ensinamentos baseados no amor, no perdão, na justiça e na verdade. Pela sua paixão, morte e ressurreição, Jesus mostra aos homens que Ele é realmente o filho de Deus e que, aquele que o seguir, terá a vida eterna.

Há, ainda, uma questão central no Cristianismo que está baseada na segunda vinda de Jesus, ou seja, no seu retorno. De acordo com Ferreira (1986, p. 1275), a *Parusia*, palavra de origem grega, significa "a volta gloriosa de Jesus Cristo, no final dos tempos, para estar presente ao Juízo Final".

Da mesma forma, se pensarmos em outra religião, também de tradição milenar, como o Budismo, veremos que um de seus fundamentos básicos é o renascimento, chamado de *Samsara*, no qual há uma premissa de retorno contínuo do *karma* através dos mundos.

É interessante verificar como a religião, propriamente dita, surge sob a perspectiva do retorno, com o intuito de estabelecer ou de religar (atentemos para o verbo latino *religo*: reforçar, já mencionado, podendo, pela etimologia, ser relacionado à *religio*: religião) um elo (quebrado?) com o divino.

De acordo com Brandão (1986), a religião pode ser definida da seguinte maneira:

Conjunto de atitudes e atos pelos quais o homem se prende, se liga ao divino ou manifesta sua dependência em relação a seres invisíveis tidos como sobrenaturais. Tomando-se o vocábulo num sentido mais estrito, pode-se dizer que a religião para os antigos é a reatualização e a ritualização do mito (BRANDÃO, 1986, p. 39).



Ainda segundo Brandão (1986, p. 39), “o mito rememora, o rito comemora”, porque ao rememorar os mitos, renovando-os por meio de certos rituais, o homem é capaz de repetir as ações que os deuses e os heróis realizaram “nas origens”. Ao conhecermos os mitos, nos tornamos capazes de depreender aquilo que se caracteriza como sagrado, na origem das coisas (um nome, um objeto, um animal, uma planta). Conforme Mircea Eliade (2002), este conhecimento nos leva a:

Adquirir sobre as mesmas um poder mágico, graças ao qual é possível dominá-las, multiplicá-las ou reproduzi-las à vontade. Esse retorno às origens, por meio do rito, é de suma importância, porque voltar às origens é readquirir as forças que jorraram nessas mesmas origens (ELIADE, 2002, p. 19).

Daí a extrema importância do retorno nas ações humanas, como uma ação arquetípica, modelar, que se configurará no único caminho capaz de nos transportar ao excelso, seja qual for o tempo, espaço ou lugar.

Outro aspecto bastante significativo diz respeito à prática do sepultamento, realizada pela grande maioria dos povos, desde os tempos mais remotos. Segundo Campbell (2014), o homem, ao iniciar essa prática, tinha como objetivo principal o renascimento. O significado seria o mesmo que colocar alguém de volta no útero da mãe terra, para que pudesse renascer. Imagens primitivas da deusa mostravam-na como uma mãe recebendo a alma de volta.

Segundo Fustel de Coulanges (1957, p. 12), para os gregos e romanos primitivos, a morte representava uma passagem da vida terrena para a vida além-túmulo, ou seja, “a alma continuava associada ao corpo e encerrava-se juntamente no mesmo túmulo”. Então, acreditava-se que as pessoas mortas continuavam a manter uma relação com o mundo terreno e que necessitavam de objetos que antes lhes eram comuns, como roupas, armas, bem como precisavam suprir suas necessidades básicas, como a alimentação. Por isso, muitas oferendas eram levadas a estes túmulos e muitos ritos destinados aos mortos.

Dessa crença primitiva, originou-se a necessidade de uma sepultura, para que o corpo tivesse uma morada subterrânea fixa, pois a alma que não tivesse o seu túmulo, “viveria errante e em vão aspiraria ao repouso que amava, depois das agitações e trabalhos desta vida; ficava condenada a errar sempre, sob a forma de larva ou fantasma (...)” (COULANGES, 1957, p. 15).

Não bastava somente o corpo ser depositado na terra. Era preciso, além desse ato, realizar alguns ritos, pronunciar algumas palavras, sendo estas cerimônias de total responsabilidade da família do morto, tudo para que ele tivesse a paz necessária e se sentisse entre os seus. Na verdade, Coulanges destaca que, para os antigos, a morte era menos temida do que a privação da sepultura, pois esta simbolizava a bem-aventurança eterna. Não poderia haver castigo mais terrível do que um corpo insepulto, pois isto representaria o suplício eterno. Aos mortos não cabia mais o retorno a este mundo, mas sim, o descanso, a paz, na nova morada.

Faz-se oportuno, porém, diante dessa questão de a morte ser descrita como um não retorno, mencionarmos o Gênero de Terror ou Horror, presente nas manifestações artísticas como literatura, cinema, música, pintura, que, com o objetivo de provocar o medo, possui como característica marcante a existência de uma atmosfera sobrenatural. O ambiente descrito, baseia-se, na maioria das vezes, em imagens que evocam a presença do mal, de seres monstruosos, apontando para uma possibilidade de retorno, de vida, após a morte. Na literatura, como representantes desse gênero, encontramos Edgar Allan Poe, H.P. Lovecraft, Mary Shelley, entre muitos outros.

Se a temática do retorno encontra-se arraigada às experiências vividas pela humanidade, não há como negarmos que uma das imagens mais nítidas a se formar nesse caleidoscópio é a presença constante das facetas do retorno na literatura, especialmente na narrativa literária.

Para exemplificarmos tal fato basta atentarmos para as epopeias da Antiguidade, consideradas como as primeiras manifestações literárias das quais temos conhecimento, sendo elas *Gilgamesh*, a *Ilíada* e a *Odisseia*, e verificarmos como o retorno, ou sua impossibilidade, já se constituíam o eixo central destas narrativas.

A epopeia de *Gilgamesh* é considerada o documento literário mais antigo da humanidade, e teria sido escrita por volta da metade do terceiro milênio antes de Cristo. O texto, escrito de forma cuneiforme em doze tabuletas, na língua mesopotâmica, foi encontrado na biblioteca do rei assírio Assurbanipal em Nínive, e narra a história do rei semilendário da cidade de Uruk, Gilgamesh, que partiu em busca de encontrar o segredo da imortalidade.



Após a jornada, Gilgamesh retorna para sua cidade, sendo, enfim, vencido pela morte. A ele fora dada, pelos deuses, a capacidade de lutar e de vencer as batalhas, mas não a batalha contra a morte, da qual não mais poderá retornar, nem ao menos, recuperar a sua juventude

Na Grécia, o gênero épico, que retrata as façanhas dos guerreiros e as glórias alcançadas que ecoarão pela eternidade, encontra sua maior representatividade em Homero, constituindo as bases da literatura ocidental, por meio da *Iliada* e da *Odisseia*. Terão, posteriormente, seu espelhamento, por meio da *Eneida*, de Virgílio e de *Os Lusíadas*, de Camões, que, em nada deixaram de refletir também a maestria de seus escritores.

Embora a *Odisseia* seja considerada a epopeia do retorno, por excelência, e Ulisses, "o herói símbolo do mito do retorno" (BRANDÃO, 1996, p. 287), devido ao seu regresso para Ítaca, após os vinte anos de ausência, durante a Guerra de Troia, não podemos nos esquecer de que a *Iliada*, também trata do retorno, mas do retorno de Aquiles.

O desenrolar dos acontecimentos na *Iliada* compreendem o período de ausência de Aquiles, na batalha, até o seu retorno, que somente acontece quando seu melhor amigo, Pátroclo, é morto pelo troiano Heitor. Tomado pela dor e pela raiva, Aquiles volta ao combate e, num confronto assistido por homens e deuses, a balança do destino pende para o lado de Heitor, que morre pelas mãos do herói grego. E o desfecho só ocorre com o regresso de Aquiles ao combate, era ele o único capaz de matar Heitor, o melhor dos guerreiros troianos: "(...) Aquiles aparecera, depois de ter, por muito tempo, se afastado da dolorosa batalha" (HOMERO, s/d, XIX, p. 211).

Quanto à *Odisseia*, não há o que discutir, pois realmente todos os fatos giram ao redor de Ulisses, de sua conturbada viagem de retorno, após vinte longos anos de ausência do lar. Muitas foram as aventuras vividas pelo herói, em mares distantes e com povos desconhecidos, na maioria das vezes, hostis, até o seu reencontro com Penélope, a fiel esposa, e com o filho Telêmaco, que deixara bebê.

Não podemos nos esquecer da ida e da volta realizada por Ulisses aos Infernos, quando reencontra sua mãe e seus companheiros mortos, aliás, episódio bastante influente nas obras clássicas, como também ocorre na *Eneida*, de Virgílio e na *Divina Comédia*, de Dante. Enfim, a *Odisseia*, como um todo, está envolta sob a atmosfera do retorno.

Se ainda continuássemos a fazer um retrospecto das obras literárias que abordam a temática do retorno, provavelmente teríamos uma lista a perder de vista, pois, como reiteramos, o ato de retornar é próprio do gênero humano, seja ele realizado ou não como um processo capaz de nos propiciar um autoconhecimento. E se uma das premissas da literatura, da arte em geral, é "imitar a vida", a temática não poderia ser diferente.

Afora a temática do retorno presente nas obras, afora as analepses, recurso estilístico próprio da literatura, cujo significado é um retorno, um recuo no tempo, durante a narração dos fatos, a relação entre a narrativa literária e o retorno é bem mais complexa. O retorno estaria centrado na própria gênese da narrativa literária, como ponto fulcral de sua existência.

A teoria arquetípica de Northrop Frye (1973) baseia-se na análise da narrativa literária como um movimento cíclico. Esse processo tende a imitar as ações humanas, realizando um retorno às origens, aos mitos e aos ritos que serão constantemente retomados na literatura.

Segundo Motta (2006, p. 18), na modernidade, a narrativa, de forma cíclica, empreende um percurso de retorno às fontes matriciais da tradição, buscando a infância perdida da semente mítica e das formas prototípicas em que foi gestado o código de convenções do seu sistema de representação.

Poderíamos dizer que a narrativa literária empreende um caminho de ida e de volta. De ida, pois parte, origina-se dos mitos sacros e dos rituais de fertilidade; e de volta, uma vez que, na modernidade, tende a retornar a eles, mas de maneira totalmente transformada, pelo engenho de seus autores, em uma linguagem artística e ficcional, traços essenciais que a particularizam.

Se acreditamos que o retorno é um processo ritualístico realizado pelo homem e que o leva a uma dimensão mítica, também na narrativa literária ocorrerá o mesmo processo, havendo um retorno às origens, aos mitos e ritos considerados a matriz da narrativa ficcional, cuja temática apontará para duas perspectivas básicas: a vida e a morte, simbolizadas pela possibilidade ou não de retornar.

Ao vasculharmos os mitos que abordam o retorno, veremos que a tônica que os une consiste em representar dois polos básicos: um constante pulsar entre a vida e a morte. As situações vivenciadas pelas personagens mitológicas, bem como a simbologia que envolve alguns seres, particularmente, alguns animais, como aves, abelhas e serpentes (*uroboro*), são regidas pela tensão entre a possibilidade de regressar ou não, ou seja, o retorno



será o divisor de águas entre a felicidade e a infelicidade, entre o bem e o mal, entre a luz e as trevas, entre o morrer e o ser eterno.

Os mitos que evidenciavam essas questões são os mitos cíclicos do sol e da lua; os mitos de Perséfone e Deméter, e de Adônis; Alceste e Eurídice; Sísifo, Íxion, Títeo, Tântalo, as Danaides e Prometeu.

Partindo para o campo filosófico, a temática do retorno, por meio da ideia de circularidade, de repetição, já havia sido abordada por Heráclito de Éfeso no século VI a. C.. Eis alguns de seus aforismos que demonstram os elementos da natureza em sintonia, perfazendo o mesmo trajeto dentro do cosmos:

O mesmo é o vivo e morto, acordado e adormecido, novo e velho: pois estes, modificando-se, são aqueles e, novamente, aqueles, modificando-se, são estes (LXXXVIII) (HERÁCLITO, 2012, p. 139).

Sol: novo a cada dia (VI)

(...)

A Natureza de cada dia é uma e a mesma (CVI)

(...)

Caminho: em cima, embaixo, um e o mesmo (LX) (HERÁCLITO, 2012, p. 141).

De certa forma, o filósofo Friedrich Nietzsche, no século XIX, retoma essas ideias da Antiguidade acrescentando-lhes uma nova percepção acerca do tema, desenvolvendo o conceito de eterno retorno:

Que acharias de um demônio que te seguisse um dia na mais solitária de tuas solidões e te dissesse: "Esta vida tal qual a estás vivendo e tal qual a viveste, é preciso que a tornes a viver ainda uma vez, e mais um número incalculável de vezes; nada haverá nela de novo, ao contrário. É preciso que cada dor e alegria, cada pensamento e cada suspiro, todo o infinitamente grande e o infinitamente pequeno de tua vida voltem para ti e tudo dentro da mesma sequência e dentro da mesma ordem – e também essa aranha, e esse luar entre as árvores, e também esse instante e também eu mesmo. A eterna ampulheta da experiência será virada sempre e sempre, e tu com ela, poeira das poeiras!" Não te prosternarias ao chão rangendo os dentes e não amaldiçoarias o demônio que te falasse assim? (...) E então, a que ponto te seria necessário amar a vida, ama-te a ti mesmo, para desejar tão-somente essa suprema e perene confirmação (NIETZSCHE apud MANN, 1955, p. 115-116).

A concepção de que o retorno torna-se uma força tão imutável quanto o tempo é apresentada pelo filósofo, causando-lhe, de certa forma, uma sensação perturbadora:

O tempo, sim, em que o todo exerce sua força, é infinito, isto é, a força é ternamente igual e eternamente ativa: – até este instante já transcorreu uma infinidade, ou seja, isto é, é necessário que todos os desenvolvimentos possíveis já tenham estado aí. Consequentemente, o desenvolvimento desse instante tem de ser uma repetição, e também o que o gerou e o que nasce dele, e assim por diante, para a frente e para trás! Tudo esteve aí inúmeras vezes, na medida em que a situação global de todas as forças sempre retorna (NIETZSCHE, 1983, p. 387).

É evidente que para compreendermos o pensamento nietzschiano, devemos nos aprofundar em seus escritos, uma vez que os temas por ele abordados demandam certa complexidade, e não seria esse nosso objetivo no momento. Ao mencionarmos esses pensadores, que muito influenciaram o cânone filosófico até então construído, gostaríamos de demonstrar como a perspectiva do retorno pode ser analisada como algo divino, como vimos anteriormente, mas também como algo demoníaco. E é nessa dualidade vivida pelo *homo regressus* que reside a complexidade do tema, necessitando de um olhar crítico acerca das nuances do retorno, justificando assim, nossa proposta de pesquisa.

Lavoura Arcaica, romance escrito por Raduan Nassar em 1975, figura no rol das obras sobre as quais muito já se foi dito. Mas como em Literatura sempre há algo mais a dizer, é nessa perspectiva que nosso trabalho emerge, com o intuito de somar a uma miríade de leituras possíveis dentro do universo literário.

Campbell (2007) ressalta que a jornada realizada pelo herói é semelhante a um ritual de iniciação, na qual há a separação, a iniciação e o retorno. Existem, segundo o autor, dois tipos de proeza a ser realizada pelo herói: a física, na qual há uma guerra em que ele pode salvar ou sacrificar-se por alguém; e a espiritual, na qual o herói apreende ou encontra uma forma de experiência supranormal da vida humana e depois volta e comunica aos outros, formando um ciclo, o ciclo do herói.



De acordo com o autor, esse ciclo consiste em três fases básicas: a partida, a iniciação e o retorno, definidos da seguinte maneira: "a façanha convencional do herói começa com alguém a quem foi usurpada alguma coisa, ou que sente estar faltando algo entre as experiências normais franqueadas ou permitidas aos membros da sociedade. Essa pessoa então parte numa série de aventuras que ultrapassam o usual, quer para recuperar o que tinha sido perdido, quer para descobrir algum elixir doador da vida. Normalmente, perfaz-se um círculo, com a partida e o retorno" (CAMPBELL, 2014, p. 131-132).

Na fase do retorno, muitas vezes, o herói se recusa a voltar, não se sentindo capaz de transmitir aos outros aquilo que aprendera durante a jornada, havendo assim, uma quebra no ciclo, e a necessidade de uma força que o auxilie em sua missão. Diante dessas considerações, o romance nos chama atenção pela semelhança existente entre sua estrutura e o esquema proposto por Campbell, uma vez que a obra está dividida em duas partes: "A Partida" e "O Retorno".

Lavoura Arcaica é uma narrativa desafiadora, encontrando-se muitas vezes no nível do sugerido ou do subentendido, pois acompanhamos os fatos por meio de André, o narrador em primeira pessoa que nos guia pelo labirinto de seus pensamentos, suas lembranças, e nem sempre o fio de Ariadne encontra-se à mostra para nos auxiliar a encontrar a saída. A temática do retorno permeia toda a obra, tanto no nível físico quanto no simbólico.

No momento inicial da narrativa, André está sozinho em um quarto de pensão, quando recebe a visita de seu irmão mais velho, Pedro, que tem como missão levá-lo de volta para casa e acabar com o sofrimento da família, principalmente da mãe, que padece por sua ausência. André se recusa a voltar e será Pedro a força externa que o auxiliará. A expectativa diante de seu retorno, como algo benéfico capaz de devolver a vida onde tudo está morto, será o fio condutor da obra. Assim, vamos seguindo por vários caminhos até compreendermos os motivos pelos quais André iniciou sua jornada:

[...] eu estava deitado no assoalho do meu quarto, numa velha pensão interiorana, quando meu irmão chegou para me levar de volta [...] (NASSAR, 1989, p. 8).

Você não sabe o que todos nós temos passado esse tempo da sua ausência, te causaria espanto o rosto acabado da família; é duro eu te dizer, irmão, mas a mãe já não consegue esconder de ninguém os seus gemidos (NASSAR, 1989, p. 22-23).

O narrador partira da fazenda, no interior, onde morava com os pais e os irmãos Pedro, Rosa, Zuleika e Huda, os mais velhos, e Ana e Lula, os mais novos. De família tradicional, o pai sentava-se sempre à cabeceira da mesa, com a mãe e os filhos ao redor, tendo na outra extremidade da mesa o lugar vazio, lugar antes ocupado pelo avô, o patriarca. Aos poucos, André nos revela que nunca se sentira um verdadeiro membro da família, apesar dos carinhos e atenção da mãe, sempre fora preterido pelo pai, considerado o diferente, o louco, a ovelha desgarrada. A rigidez do pai é descrita pelos "sermões" que este sempre proferia em prol da moral e da união dos membros da família.

Pelo desenrolar dos fatos, somos levados a conjecturar que o principal motivo da partida de André teria sido a busca pela liberdade, de poder se desvencilhar da autoridade paterna, de poder trilhar novos caminhos, ter novas experiências, longe daquele ambiente castrador em todos os sentidos, inclusive pelo lado sexual, com a reprimenda dos prazeres. Em meio a vários desatinos, regados a muito vinho, André confessa ao irmão que partira devido ao amor que sentia pela irmã Ana, revelando toda sua aflição diante desse sentimento incestuoso, aparentemente correspondido e consumado.

Após o impacto dessa revelação, André, finalmente, decide retornar para casa e sua chegada causa bastante alegria nos familiares, inclusive no pai, Yohána. Mas as questões precisam ser resolvidas e numa conversa entre pai e filho, André deixa claro suas queixas e a mágoa que sempre sentira. Caminhando para o final da narrativa, durante a festa realizada para celebrar a volta de André, Ana dança freneticamente, no meio dos outros convidados. Ainda que de maneira implícita, há a indicação de que Pedro conta ao pai sobre o amor entre os irmãos e o pai, consternado, pega uma ferramenta, uma foice, e mata a filha, e depois morre, ocasionando uma tragédia familiar. E assim, o ciclo se fecha.

A temática do retorno em sua dimensão mítica e simbólica faz-se perceptível nas referências ao tempo, retratado como uma entidade inexorável em seu movimento cíclico:

'O tempo é o maior tesouro de que um homem pode dispor; embora inconsumível, o tempo é o nosso melhor alimento; sem medida que o conheça, o tempo é contudo nosso bem de maior grandeza: não tem começo, não tem fim; é um ponto exótico que não pode ser repartido [...] onipresente, o tempo está em tudo [...]' (NASSAR, 1989, p.51-51).



Há um desejo constante de André voltar às origens, ao momento primordial da criação, sem as convenções sociais, o chamado *regressus ad uterum*, descrito nas passagens em que ele mantém um contato íntimo com a terra, com a natureza. Essa expressão diz respeito a uma descida simbólica ao útero da terra com a finalidade de regeneração pelo contato com as energias telúricas: morrer para uma forma de vida e renascer para uma vida nova e fecunda:

[...] E os meus olhares não se continham, eu desamarrava os sapatos, tirava as meias e com os pés brancos e limpos ia afastando as folhas secas e alcançando embaixo delas a camada de espesso húmus, e a minha vontade incontida era cavar o chão com as próprias unhas e nessa cova me deitar à superfície e me cobrir inteiro de terra úmida [...] (NASSAR, 1989, p. 30). Deitado na palha, nu como vim ao mundo, eu conheci a paz (NASSAR, 1989, p.111).

O retorno aos mitos pode ser percebido por meio das ações das personagens, pois em vários momentos assemelham-se às figuras míticas. André, como o deus latino Jano, com seus dois rostos, olhando para o passado e para o futuro; sua mãe, como a fiel e virtuosa Penélope e Ana, com sua dança de ninfa dos bosques ao som da flauta de Pã:

[...] O mesmo tempo em que eu um dia, os pés acorrentados, abaixava os olhos para não ver-lhe a cara; e o peso dessa mochila presa nos meus ombros quando sai de casa; colada no meu dorso, caminhamos como gêmeos com as mesmas costas, as gemas de um mesmo ovo, com os olhos voltados pra frente e olhos voltados pra trás (NASSAR, 1989, p. 32). [...] e pude vê-la sentada na cadeira de balanço, absolutamente só e perdida nos seus devaneios cinzentos, destecendo desde cedo a renda trabalhada a vida inteira em torno do amor e da união da família (...) (p. 37). [...] e era no bosque atrás da casa, debaixo das árvores mais altas que compunham com o sol o jogo alegre e suave de sombra e luz [...] os preparativos para a dança, os movimentos inquietos daquele bando de moços e moças, entre eles minhas irmãs, correndo com graça, cobrindo o bosque de risos, deslocando as cestas de frutas, compondo ao redor das frutas o contorno sólido de um círculo como se fosse o contorno da roda de um carro de boi, e logo meu velho tio, velho imigrante, mas pastor na sua infância, puxava do bolso a flauta, um caule delicado nas suas mãos pesadas e se punha a soprar nela como um pássaro [...] e não tardava Ana, impaciente, impetuosa, o corpo de campônia, a flor vermelha feita um coalho de sangue os braços erguidos acima da cabeça serpenteando lentamente ao trinado da flauta, toda ela cheia de uma selvagem elegância [...] (NASSAR, 1989, p. 28-29).

Da mesma forma, a referência constante ao vinho e ao êxtase causado por ele, sem dúvida, faz uma retomada do deus Baco, associação sempre lembrada nos estudos acerca da obra:

[...] Bastava tão só puxar o fôlego do fundo dos pulmões, o vinho do fundo das garrafas, e banhar as palavras nesse doce entorpecimento, sentindo com a língua profunda cada gota, cada bago esmagado pelos pés deste vinho, deste espírito divino; 'é o meu delírio, Pedro' eu disse numa onda morna, 'é o meu delírio' [...] (NASSAR, 1989, p.45-46).

Finalizando nossas considerações, em *Lavoura Arcaica*, o ato de retornar também se encontra no limiar entre a vida e a morte. O retorno de André, tão esperado pelos seus como uma possibilidade de apaziguar as agruras daquela família, acaba por culminar na morte física. Por outro lado, a presença da morte, de forma simbólica, tende a apontar para a vida, uma vez que o fim pode indicar um novo começo, a passagem de uma lavoura arcaica para uma nova colheita, sendo essa mais uma possível faceta do *homo regressus* na Literatura.

Referências

ALMEIDA, Napoleão Mendes de. **Noções Fundamentais da Língua Latina**. 9. ed. São Paulo: Saraiva, 1959.



BATISTA, Eliane. **Do homo viator ao homo regressus: a (mito) poética do retorno em Tutaméia (Terceiras Estórias)**, de João Guimarães Rosa. (Tese). Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2015.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1986. v. 1.

_____. **Mitologia Grega**. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 1996. v. 2.

CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. 30. ed. Org. Betty Sue Flowers. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 2014.

_____. **O Herói de Mil faces**. Trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento, 2007.

ELIADE, Mircea. **Aspectos do Mito**. Trad. Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 1963.

_____. **Mito e Realidade**. Trad. Pola Civelli. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FRANCO JUNIOR, Arnaldo. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI, Thomas, ZOLIN, Lucia Osana (Org.). **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3. ed. Maringá, Eduem, 2009.

FRYE, Northrop. **Anatomia da Crítica**. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

HERÁCLITO. **Fragmentos contextualizados**. Tradução, apresentação e comentários de Alexandre Costa. São Paulo: Odysseus, 2012.

MANN, Heinrich. **O pensamento vivo de Nietzsche**. São Paulo: Martins, 1955.

MOTTA, Sérgio Vicente. **O engenho da narrativa e sua árvore genealógica: das origens a Graciliano Ramos e Guimarães Rosa**. São Paulo: UNESP, 2006.

NASSAR, Raduan. **Lavoura arcaica**. São Paulo: Companhia das letras, 1989.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Obras incompletas**. Seleção de textos de Gérard Lebrun. Tradução e notas de Rubens Rodrigues. 3 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

TOMACHEVSKI, B. Temática. In: EIKEHENBAUM, B. et al. **Teoria da literatura: os formalistas russos**. Porto Alegre: Globo, 1976.



1º ENCONTRO NACIONAL
Diálogos literários
Um olhar para as poéticas contemporâneas

DO POEMA AO PÓS-O POEMA SE CONSTRÓI, SE DESTRÓI, NO TIPO SE APRESENTA, NA BOCA LÍDICA SE ORIENTA...

Literatura latino-americana: perspectivas comparatistas



A Guerrilheira (1979) Anita Garibaldi: configurações de uma mulher entre a história e a ficção

Marina Luísa Rodhe (UNIOESTE)

Orientador: Gilmei Francisco Fleck (UNIOESTE)

RESUMO: Propomos para essa comunicação uma análise acerca da representação histórica e ficcional de Anita Garibaldi na obra *A Guerrilheira* (1979), de João Felício dos Santos. Atentamos para uma escrita ficcional sobre Anita que já não mais corrobora as perspectivas que a deixavam em segundo plano com relação ao seu companheiro Giuseppe, mas que contribuem para a revitalização dessa personagem feminina. A obra de João Felício dos Santos (1979) vai ao encontro de uma produção latino-americana que retoma o passado histórico e reconta-o por diferentes perspectivas. Para tanto, como aporte teórico, utilizamos os estudos de Menton (1993), com a definição do novo romance histórico latino-americano, de Fleck (2011), com seus estudos sobre o romance histórico contemporâneo de mediação e de Santiago (1971) com o conceito de "entre-lugar" que situa o sujeito latino-americano em uma posição de mediação entre o cânone e o periférico. Pretendemos, portanto, lançar luzes à Anita Garibaldi por meio de diferentes possibilidades do discurso histórico retomado pela ficção, de modo a restabelecer novos prismas que não os oficiais.

Palavras-chave: Anita Garibaldi; novo romance histórico latino-americano; romance histórico contemporâneo de mediação.

A história de Ana Maria de Jesus Ribeiro (1821 - 1849) torna-se amplamente conhecida a partir de seu relacionamento com o marinheiro italiano Giuseppe Garibaldi (1807 - 1882). Anita, como Giuseppe costumava chamá-la, nasceu em Laguna no estado de Santa Catarina e vive o período em que o sul do Brasil lutava pela sua independência política, movimento denominado Revolução Farroupilha, sendo esse o conflito brasileiro mais longo (1835 - 1845). Anita Garibaldi é estudada pela historiografia em função de seu casamento com Giuseppe Garibaldi como também pela sua presença em combates na América do Sul e na Europa. De acordo com o recorte histórico, foi na tomada da cidade de Laguna e instituição da República Juliana (1839) que o casal se encontra pela primeira vez, ele envolvido por um pesar pelo fato de ter passado por um acidente com os lanchões de guerra e perdido grandes companheiros, e ela, sozinha, sem seu marido que estaria lutando ao lado dos militares pela manutenção do império.

Anita e Giuseppe Garibaldi permaneceram juntos pelo período de dez anos até que, na Itália, ela adoece e morre. Essa década de relacionamento tem instigado historiadores e romancistas que percebem um aspecto singular nessa relação, o fato de Anita estar presente na esfera privada e pública em um período em que a exposição à vida pública era condição prioritariamente masculina. A separação conjugal, a participação em batalhas e a saída do país para acompanhar Giuseppe tornaram Anita uma personalidade que tem chamado a atenção da sociedade brasileira e italiana, principalmente.

A pesquisa em questão busca lançar luzes à representação dessa personagem brasileira a partir do romance de João Felício dos Santos (1979) denominado *A Guerrilheira*, em que Anita Garibaldi tem seu espaço de protagonização em uma narrativa que apresenta uma mulher independente e idealista que se expõe ao julgamento da sociedade sem arrependimentos a fim de viver sua história de amor e também de lutar pelo que ela acreditava.

Em linhas gerais, *A Guerrilheira* (1979) narra a história de Anita Garibaldi desde os seus 16 anos (1837) até a saída dela e de Giuseppe do território brasileiro (1842). A



história é narrada em terceira pessoa com um narrador onisciente que em certos momentos propõe um diálogo com o próprio leitor.

O romance é dividido em duas partes: *A Terra* e *A Guerra*. A primeira parte possui 52 capítulos que abordam a vida de Anita antes de conhecer Giuseppe em Laguna. Inicialmente, a história é ambientada na botica de Chaves, lugar que todas as noites servia de espaço para os serões, os quais reuniam alguns homens da região a fim de discutirem, entre outros assuntos, os rumos políticos que o Brasil tomava. É nesse espaço que Ana Maria de Jesus Ribeiro aparece pela primeira vez quando vai até a botica buscar uma receita. Ao chegar, ela chama a atenção de todos por sua beleza e comportamento. Enquanto espera pelo serviço, ela se insere nas discussões que estavam acontecendo e desperta a atenção dos homens do local que vêem em Anita sua beleza e também posicionamento político, como em:

- Com este frio, bom mesmo é sentir-se a roupa no corpo... é agasalhar-se. - Galdino aproveitou para ronronar egoísmos, antegozando o conforto da casa, [...]
- Como os escravos, não é, Galdino? Bom mesmo é sentir-se a roupa no corpo, como seus escravos, naturalmente bem cobertos, esta noite, com cobertores ingleses, não é mesmo? (SANTOS, 1979, p. 32)

O enterro de Micas, conhecida por ser a esposa de Neves e irmã de Tancredo Escobar, estancieiro que se encanta por Anita, leva todos ao cemitério. Durante o enterro, o escrivão realiza um discurso que pouco se relacionava com a morte da mulher, mas, sim, com os acontecimentos políticos do período. Nesse ínterim, também, Anita ao conversar com sua irmã, Manuela, percebe nela um sentimento por Manuel Duarte, o sapateiro que havia acabado de chegar à região.

Anita, ao perceber o interesse da irmã, decide que Manuela deveria ir ao estabelecimento do sapateiro para que, com a desculpa de consertar um calçado, os dois se aproximassem. Porém, quando ela chega ao local, Manuel já estava acompanhado por Gabriela que, em tempo, deixa claro que os dois estavam em um relacionamento. Dias depois, ao sair a cavalo, Anita depara-se com Manuel e Gabriela em um encontro apaixonado. Ao se aproximar, ela exige que Gabriela vá embora, aproveitando para se aproximar, ela mesma, de Manuel. É nesse momento que o relacionamento de Anita e Manuel inicia-se, e em pouco mais de trinta dias o casamento acontece a contragosto de todos do local.

- E agora, Aninha? Tomaste juízo? Pelo que vejo, andas pior do miolinho, não é assim, sor Mendes? - padre Ferras Cruz pedia confirmação. - Me diga: tem cabimento essa loucura de querer casar às carreiras? Afinal, Aninha, tu, enteada de um nobre como é dom Rafael, e da Maria Antônia, tua mãe que bem conheço, te unires a um operário, assim, sem nenhuma pompa!
 - Ora, reverendo, o compadre pagando a despesa agora, trazendo-lhe amanhã a autorização lá de casa, que impedimentos aparecerão? De mais a mais, sabem de uma coisa? Eu acho que estou grávida. E agora?
- Anita conteve para não rebentar numa gargalhada ante o pânico que o cinismo de sua mentira improvisada asfixiou o reverendo e o compadre, ambos na mesma explosão de exclamações as mais desencontradas. (SANTOS, 1979, p. 66)

A celebração acontece e o casal permanece junto em torno de três ou quatro meses apenas, quando Manuel sente um grande interesse pelos embates em defesa do império e é convidado a lutar ao lado dos imperialistas. Anita não mostra sinais de decepção, ela compreende a atitude de Manuel e o deixa partir, ficando sozinha na casa.

- Vai, Manuel. Se tens certeza de que a justiça está do teu lado, mate por ela. Não poupe teus inimigos porque fraqueza é poupá-los, tchê! Eu, um dia, também não os pouparei. Oiga: tenha em boa nota que a vingança é nobre; a piedade, covardia e o perdão, humilhante. Vai-te, mas leva outra certeza: a de que eu te quero bem. Sempre te quis. Não foi um capricho tolo como eu sei que comentam por aí. - Anita abraça e beija o viajam. - Sim! Façamos bonita a nossa separação. Quem sabe por pouco tempo... quem sabe por toda a vida. Eu e tu, Manuel, cada qual colocando um ideal acima do amor. Manuel: eu te amo. E se não posso te desejar a felicidade de uma vitória é porque a desejo eu primeiro para a nossa República. Vai... (SANTOS, 1979, p. 100)

A primeira parte do romance termina com Anita sozinha em casa na companhia de seu cavalo, rememorando tudo o que havia vivido nos últimos tempos. A ausência de Manuel não a machucava. O que despertou o interesse de Anita foi Gabriela, a mulher com quem seu esposo se encontrava antes de relacionar-se com ela. Em um momento de conflito, Anita, ao



tentar compreender o porquê da maldade feita à Gabriela, pensa que, na verdade, não era Manuel quem ela desejava, e, sim, Gabriela. Na companhia de Fidélis, seu cavalo, Anita faz uma oração e procura dormir, encerrando a primeira parte.

A segunda e mais longa parte da obra, "A guerra", inicia-se já com David Canabarro e a chegada dos combatentes em Laguna, com a instauração da República Juliana que recebe esse nome por ter sido estabelecida no mês de Julho de 1839. O romance aborda a chegada das tropas pelo litoral, quando o general Canabarro encontra a casa em que Anita vivia já sozinha desde a partida de Manuel e quer tomá-la para que de que os farroupilhas pudessem se abrigar. Anita mostra-se determinada a não sair, e, ao saber que as tropas que se aproximavam eram farroupilhas, oferece-se para ajudar como pode.

Ao saberem da aproximação das tropas farroupilhas, o governo imperial bombardeia Laguna, tentando atingir todos os combatentes possíveis. Nesse interim, tentando buscar um abrigo que a protegesse do tiroteio, Anita encontra-se com Gabriela e, motivada por uma grande atração, beija-a e logo foge daquele lugar.

É apenas no capítulo 60 que Anita e Giuseppe Garibaldi se encontram pela primeira vez, quanto esse chega pelo mar na Cidade Juliana. Anita reconhece-o já no primeiro momento e movida por grande empolgação, festeja a chegada de todos. No dia seguinte, Garibaldi, com a desculpa de utilizar uma cola de sapateiro, vai até a residência de Anita e declara seu amor súbito por ela.

Amo-te! É isso. Vera, realmente! Não sei dizer de outra maneira. Uma dona que tem uma diretriz... que quer a vitória de uma revolução perigosa sem temer o perigo dessa revolução... para questo jogo a vida, deve ser amada com impetuosidade. Ricardate: precisa ser amada assim! - mas o gringo, tolhido na vontade, não resolvia tocar-lhe a mão aflita dançando no ar. - Eu te amo! Te amo, Anita! Amo arrebatadoramente como faço tudo na vida! Quero-te junto de mim para sempre... até a morte! Vês como tomo minhas decisões nos calcanhares da oportunidade? É isso, crioula linda! Mia Anita! (SANTOS, 1979, p.134)

É nesse encontro que Ana Maria de Jesus é chamada de Anita pela primeira vez por Garibaldi, ao usar o diminutivo de Ana em italiano. A narrativa continua com a introdução de Anita nos combates. Ela já não quer mais distanciar-se das lutas e decide seguir Garibaldi em todos os enfrentamentos que os farroupilhas teriam a partir de então.

Em um violento embate na chegada da cidade de Cerrito Frio, Teixeira Nunes e outros combatentes são atacados e morrem. Devido a aproximação do natal e o grande trauma vivido, Claudio Mendonça, simpatizante da causa Farroupilha, dá abrigo a todos e cede uma casa para que Giuseppe e Anita se acomodem por um tempo. Com o objetivo de juntar-se com a tropa de Canabarro que devia vir de Torres, os soldados de Garibaldi partem por Curitiba em 29 de dezembro. Anita sempre em seu cavalo mantinha a atenção para que não se distanciasse do grupo, mas, em determinado momento do percurso, por sentir-se mal, dá-se conta de que estava grávida. "Ao segurar o ventre com as mãos já de mãe, fez com que Fidélis diminuísse ainda mais o passo protetor, se deixando ficar para trás." (SANTOS, 1979, p. 208).

Em pouco tempo Anita perde-se do restante do grupo, seu cavalo é atacado por legalistas e ela é mantida como prisioneira por um general denominado Albuquerque. Ao buscar saber notícias do combate entre legalistas e farroupilhas, o general afirma que houve muitas baixas para o lado farroupilha e que não saberia dizer se Garibaldi havia morrido ou não. Anita pede, então, desesperadamente, para ver os corpos a fim de tentar identificar o de Garibaldi. Anita conquista até mesmo Albuquerque. "Grande mulher! Pena que não seja para mim! Muita sorte teve Garibaldi... Ainda que esteja morto - protegido pelo tronco velho, o general aprovava - [...]" (SANTOS, 1979, p. 220)

Protegida pelo general, Anita foge e encontra abrigos pelo caminho. Em um deles consegue fugir com um cavalo, mas, posteriormente, é encontrada por sujeitos do governo e levada até uma estância. Nesse lugar, Dona Rosa, importante estancieira, protege-a por oito dias até que ela consiga ir ao encontro de Garibaldi.

Toda a gravidez de Anita se dá em combates. Ela não abre mão de lutar ativamente em todos os conflitos que aparecem. O casal, mesmo em luta constante, encontra momentos para que suas esperanças sirvam de consolo um para o outro, como em:

Durante essas paradas só explicáveis pelo excesso de fadiga de todos, Anita e Garibaldi sempre conseguiam trocar duas palavras íntimas de ternura e cuidados mútuos. E aproveitavam para dirigir o resgate dos feridos por último, baixas que os comandados por Rossetti diligenciavam pôr a salvo, na outra margem do rio, substituindo a precariedade dos socorros por apenas atenção e carinho. (SANTOS, 1979, p. 245)



Ao chegar ao final da gestação, Garibaldi decide deixar Anita em um lar amigo próximo a Porto Alegre para que ela possa dar a luz ao filho e ele partir com seus soldados para São Gabriel. No entanto, já no começo do percurso, Anita entra em trabalho de parto e seu filho nasce na cabana de um velho peão, Jurandi. A guerra continua e, finalmente, a tropa consegue chegar a São Gabriel. Lá, Menotti, filho do casal, chega doente, mas logo é medicado. Anita passa, então, a assumir as tarefas domésticas.

Num abrir de olhos, Anita, esquecida de todos os cansaços, de todas as batalhas e privações passadas, transformou-se em mãe e dona-de-casa como se, em toda sua vida, não fizesse outra coisa senão lavar panos e cozinhar comidinhas... (SANTOS, 1979, p. 270)

Com a maioria declarada de Pedro II, esse assume o governo e a Revolução Farroupilha perde o fôlego. Em um encontro com Bento Gonçalves, Garibaldi recebe uma proposta de anistia feita pelo governo e percebe, pela de declaração de Bento, que a nação encaminharia-se para a constituição de uma república.

Afinal, com a maioria (disse Bento Gonçalves, a terminar sua explanação), já estavam a meio caminho da libertação dos escravos, de uma nova Constituição liberal, de... até uma República! E Roma não se fez em um dia! Ali estavam as metas de Piratini... era dar uma oportunidade ao império, ensarilhando armas. Com esse comportamento, não se queria dizer que se afrouxasse na vigilância ao gabinete do imperador, fosse ele qual fosse ou que cor política tivesse. O general foi honesto com seus imediatos: por ele, aceitaria uma anistia ampla, com as garantias oferecidas. Com os desentendimentos que proliferavam entre os revolucionários (e de todos os males esse o maior), não havia mais qualquer esperança de sucesso. Continuar com a guerra seria um sacrifício inútil. (SANTOS, 1979, p. 275)

Em comum acordo, Garibaldi e Anita decidem partir para o Uruguai a fim de unirem-se a outros combates em busca de uma república lá também. O casal não foi sozinho, outros poucos amigos os acompanharam. A viagem foi longa e com grandes percalços para que passassem despercebidos por autoridades. A narrativa encerra-se com um grande pesar de Anita por ter que sair de seu país pelo qual tanto lutou e com a chegada do grupo em terras uruguaias.

Nesse sentido, João Felício dos Santos (1979) ao narrar uma história acerca de Anita Garibaldi que não só a reapresente, como também a reinvente, colabora para que o discurso histórico não seja a única possibilidade de percepção do passado. A literatura apresenta-se, assim, como uma possibilidade interpretativa que não está presa aos recortes historiográficos, somente. O espaço de protagonização em *A Guerrilheira* (1979) é, primeiramente, o de uma mulher livre, idealista e que age sempre a favor do sentimento de que é acometida, não sendo inibida por questões de ordem social.

É possível depreender, ainda, que essa personagem feminina compreende seu lugar social e lida naturalmente com essa possibilidade de transitar por distintos contextos - público e privado - sem que um despreze a importância do outro. Anita é dona de si, e por sentir-se assim, age pelo prisma de seus ideais e aspirações. Tem-se nessa protagonista, portanto, um sujeito que compreende sua condição de não pertencimento absoluto a nenhuma esfera sem que isso contribua para a diminuição de sua importância, pelo contrário, tal peculiaridade define e ressalta sua relevância em uma sociedade que vê o espaço público como um ambiente prioritariamente masculino.

Com o objetivo de analisar romance de João Felício dos Santos (1979), a fim de compreendê-lo como pertencente a uma modalidade de escrita literária que caminha de encontro ao discurso histórico, é possível, primeiramente, pensar na perspectiva da reapresentação dessa personagem que muito bem transita em diferentes polaridades. Nesse sentido, para Silviano Santiago (2000), em *Uma literatura nos trópicos*, o sujeito latino-americano transitaria em um "entre - lugar", condição que bem seria aplicada a própria personalidade histórica ficcionalizada na obra, Anita Garibaldi, uma vez que ela estaria nesse espaço de trânsito, garantindo-lhe a oportunidade de viver plenamente em qualquer âmbito. Nas palavras de Santiago,

entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão - ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropófago da literatura latino-americana. (SANTIAGO, 2000, p. 26).



O romance *A Guerrilheira* (1979) corrobora com essa percepção atribuindo à protagonista peculiaridades que a tornam independente e deslocada da sociedade a que pertence, representando, assim, esse traço latino-americano.

João Felício dos Santos (1979), ao propor uma reapresentação de uma personagem histórica por um prisma que não ratifica o discurso historiográfico, assinala um novo modo de recontar o acontecido. A historicidade do tempo é revisitada por permissões que cabem a esse universo rico de possibilidades que é o literário. Cabe, portanto, à literatura, mormente a latino-americana, revisar o passado e reapropriar-se dele, constituindo essa mais uma possibilidade de produzir discursos que nem sempre caminham em concordância com a perspectiva eurocentrista que sempre impôs a sua forma.

Desse modo, ao pensar em um romance histórico que não mais corrobora os elementos históricos, mas os ressignificam, a especificidade dessa pesquisa propõe que se analise o romance em questão a partir dos elementos teóricos propostos por Fleck (2011) ao preconizar a existência de obras híbridas direcionadas a um público comum que realizam uma mediação com relação ao que foi proposto por Seymour Menton (1993) ao pensar na categoria denominada novo romance histórico latino-americano que propunha, em linhas gerais, uma reapropriação crítica do passado por meio de novos modelos estéticos, polifonia de estilos e modalidades.

O "romance histórico contemporâneo de mediação" teorizado por Fleck (2011) caracteriza-se por ser "a manifestação de tentativas de conciliação entre as modalidades antecedentes" (FLECK, 2014, p. 89), apresentando, assim, o que havia sido proposto por Aínsa (1991) e Menton (1993), mas em menores graus. Nas palavras de Fleck (2014).

Em sua elaboração, não se abandonam os processos que constituem as características essenciais do novo romance histórico latino-americano, como por exemplo o emprego da paródia, da polifonia e da intertextualidade, descritas por Menton (1993). Além disso, há a incorporação de algumas questões fundamentais da metaficção historiográfica, ou seja, a problematização do conhecimento do passado, bem como os comentários sobre o processo de produção do discurso. No entanto, o texto volta a ser mais linear, já que o emprego das estratégias que constituem as produções experimentalistas, como as anacronias exageradas, os tempos sobrepostos, as hiperestruturas pluriperspectivistas, a carnavalização e tantas outras, passa a ser mais moderado. Isso torna seu processo de leitura mais acessível ao leitor comum. (FLECK, 2014, p. 90)

Seis são os traços definidores dessa modalidade. A partir de cada característica, busca-se evidenciar o fato de que todas as peculiaridades propostas por Fleck (2011) podem ser encontradas em *A Guerrilheira* (1979).

A primeira característica consiste na "recriação ficcional de um evento" por meio de "uma releitura crítica do passado, diferentemente das narrativas que ainda seguem, em boa parte, os parâmetros dos cânones europeus" (FLECK, 2011, p. 91). Nesse sentido, a narrativa abordada realiza exatamente tal propósito ao retratar a Guerra dos Farrapos (1835-1845) por uma perspectiva distinta do discurso histórico, positivista. Essa característica pode ser evidenciada em todo o romance, mormente nas falas de Anita Garibaldi quando essa comenta sobre a guerra e as condições sociais brasileiras do período, como a escravidão.

Apenas montada, Anita se debruçou para soltar as rédeas do argolão do manguieirinho da municipalidade. Em seguida, empinou com imensa graça e habilidade, o Fidélis, seu brasino meão, de crinas longas como se fossem o dorso de seus próprios sonhos de liberdade, e largou no vento mais desejos de:

- Buenas noites, no geral! Buenas, grandões! E tu, Tancredo Escobar, que os pampas te entrem pela janela nos infinitos desta noite... E tu, Chaves amigo, lembra-te que, enquanto houver fome, injustiça e abandono, como pode um rei dormir em paz? (SANTOS, 1979, p. 33, 34)

E ainda em,

- E se Vossa Reverendíssima mexer naquela gente que é minha, com ou sem papel de prova, é o mesmo que mexer com onça parida! E vou lhe dizendo mais, Chico, o senhor é tão dono daquelas terras como os imperialistas do diabo são donos dos negros que roubam na África, tudo só de propriedade de Deus! (SANTOS, 1979, p. 76)



Fica evidente, portanto, que o fato histórico é retomado no romance, mas sua reapresentação acontece por um enfoque distinto, oferecendo ao leitor uma perspectiva que não corrobora com o discurso oficial, pelo contrário, o critica e o refuta.

A segunda característica da modalidade de mediação é a de que "a leitura ficcional busca seguir a linearidade cronológica dos eventos recriados, fixando-se neles, sem deixar de manipular o tempo da narrativa, promovendo retrospectivas ou avanços nesta pelo emprego de analepses e prolepses" (FLECK, 2011, p. 93)

Com relação ao romance em questão, é possível afirmar que toda a obra segue essa linearidade cronológica, Anita é representada primeiramente na casa da mãe e do padrasto, em seguida na sua breve vivência com Manuel Duarte e, posteriormente, nos combates farroupilhas junto de seu companheiro. O emprego de analepses pode ser observado em poucos momentos, sendo o mais relevante quando Anita faz digressões ao passado ao lembrar-se de Gabriela.

Talvez aquele esparrame dado na coitada fosse vontade de... de... Quem sabe? Algum impulso esquisito de sentir, nas mãos, como Manuel teria sentido, todo o peso, o ardor de ter sido ela, e não o Manuel, naquela tarde... Não! Também não! Não queria ter sido nem o Manuel nem a Gabriela. Nem queria ter sentido o brando ou o aprazível de nenhuma carne entre seus dedos de terrível sensibilidade... Nada disso! Nunca tivera nenhuma tendência para ser homem... cuê, chico! Ou... ou teria querido, naquela hora turbilhonária? (SANTOS, 1979, p. 103)

Essa recordação de Anita é o mais evidente caso de analepse do romance, sendo esse o momento em que sua vida está prestes a mudar, pois acabou de vivenciar a saída de Manuel de casa, para se juntar as forças imperialistas, passando a questionar a escolha feita quando separa o esposo da antiga namorada, pensando na possibilidade de ter escolhido a própria Gabriela em lugar de Manuel, sem saber que logo encontraria Giuseppe com quem viveria um longo relacionamento.

O terceiro traço definidor da modalidade de mediação diz respeito ao foco narrativo que, "compartilhando propósitos da nova história, privilegia visões periféricas em relação aos grandes eventos e personagens históricos, como o fazem muitos novos romances históricos e metaficções historiográficas." (FLECK, 2011, p. 92).

Em *A Guerrilheira* (1979) não há em nenhum excerto uma focalização da guerra pela perspectiva imperial. Toda obra volta-se para Anita e seu constante desajuste social, questionando as injustiças do período em que estava inserida. O próprio espaço de protagonização não é preenchido pelas grandes conquistas de Anita, mas pelos enfrentamentos, pelas dificuldades encontradas na busca pela independência de sua terra e por constantes questionamentos voltados aos problemas que a sociedade do século XIX enfrentava no Brasil, como por exemplo:

- Sabe, Chico? Gaturamo é um pássaro até feio... Mas brabo o bicho! Se apanhado, não aceita a prisão. Bate-se com valor... Se não o soltam, meia hora depois cai morto. Arrebenta-se mas não se dobra, cuê! Mas, di-me, amor: há esperanças de, algum dia, destruímos os que tiranizam o país? O governo da corte... os exploradores dos negros, da gente... a Regência... o diabo do imperador? (SANTOS, 1979, p. 141)

A narrativa concentra-se ainda na perspectiva de Anita e seus ideais de igualdade, ela não queria receber um tratamento diferente apenas por ser mulher, exigia viver sob as mesmas condições que todos os outros combatentes viviam.

- Ainda que te ame, chico, pouco me importa a tua confiança. Há coisas que nunca se pede nem se agradece; me entende, gringo de minha paixão? Depois, tu sabes bem, é bom viver dentro da tempestade... Como as procelárias. A gente se acostuma, chico! Sabes? O parado arruína com a gente. Estraga, cuê! No peleio desta tarde não sei por quê, tive pena e saudade do meu pobre Fidélis... Até na hora do Griggs cair no mar e virar a cabeça para o nascente, pensei no cavalo. Mestre Expedito garantiu que qualquer pessoa morta, jogada no mar, vira logo a cabeça pro nascente... Verdade, gringo querido? Um dia, agarro aquele haragano zambeteiro e me largo para pelearmos juntos... ou morrer juntos... não sei! Agora, vamos, Papin - Anita-Lagarta avisou da hora de trabalhar. - Não é assim que descobri, hoje, todos os muitos que se aprende no fogo?! Se vocês, machões, têm a força desacertada do mar, nós, mulheres, sabemos usar as manhas certeiras do rio. - Anita-Já-Borboleta beijou muito ao de leve a boca do companheiro. - Vou te contar o



meu plano para que o Mariath enfie suas batalhas no rabo. Oiga lá... (SANTOS, 1979, p. 163)

Nesse sentido, verifica-se que grande parte do valor da obra consiste nessa mudança de perspectiva, passa-se a visualizar aspectos da história por um prisma até então pouco utilizado. A Revolução Farroupilha contada pelo ponto de vista de uma mulher passa a ser um fato histórico distinto, uma vez que tal concepção não foi abordada com tal equivalência nos anais da história.

A quarta característica expõe que "O romance histórico contemporâneo de mediação prima pelo emprego de uma linguagem amena e fluida em oposição ao barroquismo e o experimentalismo linguístico dos novos romances históricos." (FLECK, 2011, p. 92). João Felício dos Santos (1979) ao propor um romance com tamanha criticidade acerca dessa personagem histórica traz, na tessitura de sua escrita, marcas de um regionalismo sulista que deixa toda a narração em um tom coloquial, tornando o texto ainda mais literário, uma vez que os diálogos são preenchidos com palavras advindas da oralidade, transportando o leitor para um universo à parte, com distintas possibilidades se comparado com o discurso histórico.

A quinta característica proposta por Fleck (2011) diz respeito a utilização de recursos como a paródia e a intertextualidade, como afirma o teórico:

Tais procedimentos são essenciais na constituição de novos romances históricos e das metaficções historiográficas, sendo preferencialmente utilizados em detrimento de outros, mais fortemente desconstrucionistas, como a carnavalização e a ironia, amplamente empregadas por romancistas como Alejo Carpentier, Abel Posse e Augusto Roa Bastos, por exemplo, em suas configurações de Cristóvão Colombo. (FLECK, 2011, p. 93)

Tem-se que o romance em questão é constituído, ainda que não em grande medida, de certos convencionalismos pertinentes à caracterização da paródia, pois o recorte histórico é reescrito com vias à reapropriação de uma noção preexistente. Isso quer dizer que, ainda que a ironia e o traço satírico não fiquem evidentes, é possível pensar nessa construção como uma manifestação paródica, pois o fato histórico é revitalizado por uma perspectiva que não a do discurso histórico oficial.

Com relação à intertextualidade, diversos são os empregos desse recurso em *A Guerrilheira* (1979). Em grande recorrência está a menção à cultura africana, vários são os momentos em que o narrador remete termos e crenças africanas para a narrativa, como nos excertos:

Então, dentro da predição africana gritada pela boca de Anita emprestada a Omulu, como recado de conjunção de Obatalá e Oduduá; Olorum, rompendo do ventre da terra em toda a sorte de germinações, surgiu na soleira para abençoar a tetanização do abraço inaugural que, apenas aconteceu, vibrando o adarrum ensurdecedor dos orgasmos de Exu, foi se dissipando em lassas venturas. (SANTOS, 1979, p. 87)

O dia era quarta-feira, Xangô na cabeça; Iansã nos ferros. (SANTOS, 1979, p. 87)

- Que eu não podia morrer, sabia! Não podia nem ser ferida! No dia de hoje, nada pode acontecer no meu corpo. Para mim, todos os caminhos estão abertos por Obaluaê. Meu receio era a vida do gringo! Era o meu filho! (SANTOS, 1979, p. 247)

As divindades pelas quais Anita roga não eram as cristãs, mas as africanas. Essa utilização corrobora a ideia de que a África estava de tal modo inserida na realidade brasileira que já era elemento difundido por todo o Brasil.

Outra manifestação de intertextualidade se dá quando Anita recebe de seu padraсто um retrato de Maria Quitéria de Jesus Medeiros (1792 - 1853) para que, assim como essa mulher havia lutado na Bahia pela independência do Brasil, ela lutasse aqui pelo que acreditava ser o melhor para a sua terra.

Este retrato que junto lhe envio será talvez mais de vinte anos. Será de 1822 ou 23, ao mesmo tempo da guerra, na Bahia, pela independência do Brasil. Essa moça, o soldado Medeiros, também de Jesus como vosmecê, chama-se Maria Quitéria de Jesus Medeiros. Alistou-se na luta pela nossa emancipação onde se bateu maravilhosamente. (SANTOS, 1979, p. 139)



Há, ainda, uma referência bíblica já no capítulo 90,

Por último, aportara em Laguna um chalatório espanhol que se dizia padre, médico e militar. O mentiroso metera-se a ajudar Rossetti no jornal, visando tomar-lhe a secretaria-geral do Governo Provisório. Para tanto, contava com as simpatias de todos os que adulava com sua inegável habilidade e forte inteligência. Sublinhando o escândalo do adultério de Anita, pregava do púlpito, reprovando o comportamento de Garibaldi e de todos os outros estrangeiros engajados na revolução: - 'Então, Sequênias, filho de Jeiel, filho de Elão, respondeu a Esdras: - Nós prevaricamos contra o nosso Deus porque tomamos mulheres estrangeiras, do povo desta terra. Envergonho-me de levantar a minha face a ti, Senhor meu Deus, porque a iniquidade se multiplicou sobre a minha cabeça! E a guerra guardará todos os caminhos e todas as veredas...' (SANTOS, 1979, p. 167)

Verifica-se, nesse trecho, que a menção feita ao discurso bíblico partiu de um europeu indigno de confiança, reforçando o pressuposto de que o Brasil não possuía até aquele período uma fé católica e que muitos representantes dessa crença instalados no Brasil não eram merecedores de respeito.

Por fim, a sexta peculiaridade do romance histórico de mediação diz respeito aos comentários do narrador feitos na tessitura narrativa. De acordo com Fleck (2011),

A utilização de recursos metanarrativos, ou comentários do narrador sobre o processo de produção da obra, sem que estes se constituam no sentido global do texto - como ocorre nas metaficções historiográficas plenas, nas quais estes determinam, inclusive sua estrutura -, revela ao leitor alguns dos processos de seleção, manipulação e ordenação da narrativa por meio da presença de um diálogo entre a voz enunciativa do discurso e seu narratário. (FLECK, 2011, p. 93)

Esse artifício metanarrativo aparece recorrentemente no romance em estudo, assemelhando-se a um diálogo estabelecido com leitor, como nos exemplos: "Talvez o Manuel Duarte de quem, em tempo, se falará." (SANTOS, 1979, p. 14). "Neste ponto, é necessário especificar os frequentadores mais assíduos aos serões diários do Chaves, o brigão." (SANTOS, 1979, p. 17). "Só então Ana Maria de Jesus, a futura Anita Garibaldi desta novela, deu com a presença do estancieiro..." (SANTOS, 1979, p. 22). "Como a vizinha Licota, companheira de Anita desde crianças (e de quem ainda se falará mais pra diante), o ferrador também era compadre da moça." (SANTOS, 1979, p. 63). "[...] Agora, que já temos o pau virado, pelo menos neste assunto, e não há mais perigo de se entornar o caldo (no que esta novelinha seria muito prejudicada)." (SANTOS, 1979, p. 67). "Zé Miau, como o militar era conhecido em todo o Rio Grande, embora ainda não falado nesta novela mas que, desde o princípio do salseiro contra o trono, se tornara forte amigo de Garibaldi [...]" (SANTOS, 1979, p. 205)

A *Guerrilha* (1979) oferece ao público leitor uma perspectiva distinta da personagem de Anita Garibaldi. Romances históricos tradicionais escritos sobre essa personalidade caminhavam em concordância com a historiografia, na busca pela legitimação de seus heróis. O que acontece na escrita de João Felício dos Santos (1979) é uma subversão crítica dessa narrativa, constituindo um romance histórico contemporâneo de mediação. Anita estaria envolvida em combates na luta pela sua terra mesmo sem que o envolvimento amoroso com Giuseppe tivesse acontecido, e sim por ela ser uma idealista e lutar ativamente pelo que acreditava. Como deixa claro o romance: - O que quero é a República Farroupilha! Como, ainda não sei. Mas quero-a! Quem sou! És meu marido e me perguntas quem sou? Pois bem, chico: eu sou a República! (SANTOS, 1979, p. 100)

Assim, ao reler o passado ficcionalmente, João Felício dos Santos (1979) oferece uma visão crítica do passado por meio de linguagem e estrutura simplificadas. Essa escrita híbrida proporciona uma revisitação do fato histórico atentando para que questões que se relacionem com o entendimento do presente possam ser repensadas e reavaliadas. Carlos Mata (1995) comenta que "*si en la historia el hombre puede buscar su propia identidad, la novela histórica contribuye a evitar la amnesia del pasado en una época necesitada igualmente de raíces y de esperanzas*" (MATA, 1995, p. 37)¹. Desse modo, nessa entrelinha, nessa expectativa, tal é o lugar dessa modalidade de mediação comum no contexto latino-americano, proporcionar ao leitor um novo fôlego diante do discurso

¹ Nossa tradução: Se na história o homem pode encontrar a sua própria identidade, o romance histórico ajuda a evitar a amnésia do passado em um tempo que também precisa de raízes e esperanças (MATA, 1995, p.37)



oficial, permitir que todas as condicionais possíveis tornem-se realidade no universo literário.

Referências

AÍNSA, Fernando. **La nueva novela histórica latinoamericana**. *Plural* (México), n. 240, p.28-85, 1991.

FLECK, Gilmei Francisco. Gêneros híbridos da contemporaneidade: o romance histórico contemporâneo de mediação. In: RAPUCCI, Cleide A.; CARLOS, Ana Maria (Org.). **Cultura e representação: ensaios**. Assis: Triunfal Gráfica e Editora, 2011.p. 81-93.

_____. O romance histórico - uma breve trajetória. In: ABRÃO, Daniel; GIACON, Eliane M. de Oliveira (Org.). **Pesquisa em literatura: deslocamentos, conexões e diferenças: reflexões de Crítica, Teoria e Historiografia Literárias do Mestrado em Letras da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul**. Curitiba: Appris, 2014. p. 69-93.

MATA INDURAIN, Carlos. Restrospectiva sobre la evolución de la novela histórica. In: SPANG, Kurt et al. **La novela histórica: teoría y comentarios**. Barañáin: Universidad de Navarra, 1995. p. 13-63.

MENTON, Seymour. **La nueva novela histórica da la América Latina 1979-1992**. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTOS, João Felício. **A guerrilheira: o romance da vida de Anita Garibaldi**. São Paulo: Círculo do livro, 1979.



Bride of New France (2013): a inserção da mulher na colonização americana

Beatrice Uber (UNIOESTE)

Orientador: Gilmei Francisco Fleck (UNIOESTE)

RESUMO: Por meio de uma análise da obra *Bride of New France* (2013[2011]), de Suzanne Desrochers, objetivamos mostrar a inserção das mulheres europeias no processo de colonização da Nova França, o atual Canadá, no século XVII. Numa narrativa que conjuga ficção e história, o romance expõe a difícil viagem das mulheres até à Nova França e os primeiros anos de sua permanência na nova terra a ser colonizada. Desse modo diferentes perspectivas desse passado são reveladas pela arte literária. Nessa releitura ficcional dos fatos, percebemos que a história vista de cima cede lugar aos relatos daqueles anteriormente considerados inferiores e excluídos. Teóricos como Beauvoir (1990), Fleck (2007), Jim Sharpe (1992), Marcia Zug (2016), entre outros, dão embasamento teórico a nossa proposta de revelar novos nuances das vivências das jovens enviadas à Nova França para unirem-se em matrimônio e, assim, consolidarem o processo de colonização da América.

Palavras-chave: *Bride of New France* (2013); romance histórico contemporâneo; romance de autoria feminina.

A obra *Bride of New France* (2013)¹ foi escrita pela romancista canadense Suzanne Desrochers e tem como objetivo apresentar a inserção das mulheres na Nova França, as "filhas do Rei", no século XVII.

A autora divide o romance em quatro partes e apresenta os diferentes estágios da vida de Laure Beauséjour. Na primeira, é abordada a vida de Laure no dormitório Saint-Claire, a morte da amiga Mireille, a carta escrita ao rei da França sobre a escassez de comida e uma parte do transporte até a Nova França. Na segunda, foi exibida a recepção e chegada à Quebec, a viagem até o assentamento Ville-Marie e o falecimento da companheira de viagem Madeleine. Na terceira, é apresentado o casamento de Laure com o colonizador Mathurin, bem como a vida que levaria após o casamento. Na última, é salientado o adultério de Laure com o nativo Deskaheh e sua gravidez como consequência da traição.

Suzanne Desrochers se vale da relação entre literatura e história para a composição de sua obra. Ela retrata as realidades históricas e detalhes da vida cotidiana do século XVII da França e da Nova França, uma árdua viagem num navio por cerca de dois meses, a vinda de jovens para a Nova França com o intuito de casar com colonizadores e gerar filhos para o governo francês, e sua inserção nesse Novo Mundo.

Nossa personagem protagonista é Laure Beauséjour, filha de um artista de rua e uma mãe que sobrevive pelas vias públicas de Paris. Como o rei desejava não ver mais mendigos pelas alamedas, todos aqueles que se encaixavam nessa categoria eram banidos do reino. A menina foi arrancada por arqueiros dos braços dos pais e, embora o pai dissesse que não era mendigo e sim um artista, ele foi zombado pelos homens do rei e a criança foi levada, aos berros, para longe dos pais. Na manhã seguinte, a criança foi conduzida ao Salpêtrière Hospital.

De acordo com Antonio Candido, em "A personagem do romance" (2007), "a personagem é um ser fictício" (CANDIDO, 2007, p. 55) e que "o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem que é a concretização deste." (CANDIDO, 2007, p. 55). No romance, os seres fictícios são as inúmeras moças que deixaram seu país de origem, como Laure e Madeleine,

¹ A obra foi inicialmente publicada no ano de 2011 pela Penguin Canada.



para estabelecer uma nova vida na colônia francesa, mas que nos remetem as "filhas do Rei", pessoas reais. Perante isso, temos o fato de que a verossimilhança no romance depende da possibilidade de um ser fictício, uma criação da fantasia, explana Candido (2007).

Marcia Zug, em *Buying a bride: an engaging history of mail-order matches* (2016), analisa o período histórico no qual o programa "filhas do Rei" esteve em destaque. A autora elucida o motivo da arregimentação das jovens:

Between 1663 and 1673, nearly eight hundred Frenchwomen immigrated to New France as brides for the male colonists. Known as the filles du roi, or "King's daughters", these women were recruited to help solve the colony's population problem. The colony had spent years of hoping to increase immigration, but most French perceived Canada as remote and dangerous and had no interest in immigrating. (ZUG, 2016, p. 30).²

Frente a essa situação de colonização e a condição social de muitas órfãs na sociedade francesa da época, lugares como os orfanatos foram lugares propícios para a arregimentação de moças. Na narrativa em estudo, *Bride of New France* (2013), Laure foi uma dessas jovens escolhidas para ajudar a resolver esse problema populacional, e os motivos basearam-se em sua atitude e comportamento.

Num primeiro momento, Laure havia desobedecido às regras estabelecidas pela madre superiora do dormitório Saint-Claire, uma ala dentro do Salpêtrière Hospital. Após sua amiga de quarto, Mireille adoecer e ser levada ao Hôtel-Dieu, hospital para atendimento daqueles que residiam no orfanato e convento, Laure sai do local onde vivia em busca da amiga, passa pela catedral de Notre Dame e a procura pelos quartos do hospital. Infelizmente, descobre que a colega havia falecido. Ao regressar para o Saint-Claire, é punida levemente, mas apenas porque ela era uma da jovens que melhor sabia fazer rendas.

Posteriormente, ela escreve uma carta ao rei, levada para fora do convento com a ajuda da freira Madame Du Clois, reclamando sobre o fato de ter dezessete anos e ainda estar no orfanato, pois quanto mais o tempo passar, menores serão suas chances de encontrar um benfeitor; explica que mantém a esperança de um dia ter seu local de trabalho, pois tem aptidão para o serviço de costura, saber ler e escrever; e protesta sobre o fato da comida ser racionada, além da pouca diversidade. A carta de resposta, escrita pelo ministro do rei, Jean-Baptiste Colbert, é destinada aos cuidados da madre superiora que enxerga com maus olhos a queixa de Laure. Colbert pede que a jovem reconheça a oportunidade de trabalho e estadia do convento, pois as ruas de Paris oferecem um destino pior, e faz menção ao fato de que a França está colonizando uma nova área e que o número de órfãs e viúvas enviadas do Salpêtrière se mostrou produtivo e tencionam enviar mais uma centena de jovens. Consequentemente, ela não só seria uma opção perfeita para fazer parte desse grupo de moças recrutadas, como iria parar de causar problemas para as freiras.

Conforme Zug (2016), alguns problemas inibiam o crescimento da colônia francesa: a falta de mulheres para casar levava os colonizadores franceses a enxergar sua estadia na colônia como temporária, e aproximadamente três quartos deles retornavam à França dentro de poucos anos; e, dos colonizadores restantes, muitos casavam com as nativas e abandonavam a colônia para viver nas tribos com as esposas. Até o momento em que as filhas do Rei chegaram, o ato de desertar já tinha se tornado um problema bastante significativo. Muitos colonizadores preferiam viver entre os nativos porque usufruíam de uma vida mais desregrada e livre de obrigações.

Com relação às primeiras tentativas de colonização no Canadá, Zug (2016) explica:

[...] initially intermarriage had been encouraged as part of the French plan to assimilate the indigenous people. New France was founded with the expectation that significant numbers of Canadian Indians would convert to Christianity and become French citizens. (ZUG, 2016, p. 31).³

² Tradução nossa: Entre 1663 e 1673, aproximadamente oitocentas mulheres francesas imigraram para a Nova França como noivas para os colonizadores. Conhecidas como *filles du roi*, ou "filhas do Rei", estas mulheres foram recrutadas para ajudar a resolver o problema de população na colônia. A colônia tinha passado anos tentando aumentar a imigração, mas a maioria dos franceses enxergava o Canadá como um lugar perigoso e remoto e não tinham interesse em imigrar.

³ Tradução nossa: Inicialmente casamento inter-racial tinha sido encorajado como parte do plano francês para assimilar os indígenas. A Nova França foi fundada com a expectativa de que um significativo número de nativos canadenses se converteria ao Cristianismo e se tornariam cidadãos franceses.



Como essa medida não obteve muito sucesso, o governo francês optou pelo programa "filhas do Rei", que enviava jovens com o claro objetivo de prover esposas aos colonizadores, prevenindo assim os abandonos territoriais, e aumentar a população da Nova França. Essa mesma autora explana que os líderes coloniais deram grande suporte ao programa, pois a partir da primeira leva de jovens, o fluxo imigratório na Nova França havia aumentado.

De acordo com Aimie Kathleen Runyan, em *Daughters of the king and founders of a nation: les filles du roi in New France* (2010), dois dos grandes responsáveis pelo programa foram Jean Talon e Jean-Baptiste Colbert. O primeiro era responsável pelo governo na colônia e o segundo estava em contato direto estava em contato com o ministro de finanças do rei. Enquanto Colbert estava responsável pelo financiamento e recrutamento das jovens francesas, Talon garantia a segurança com as freiras e boas famílias na chegada à Nova França. A figura de Jean-Baptiste Colbert é mencionada durante a narrativa e sua imagem não é desconstruída ou deturpada. É ele o responsável por responder a carta de Laure enviada ao rei.

Zug (2016) menciona que o governo francês do Rei Luís XIV estava engajado em todo aspecto do programa e da viagem. Por exemplo, o rei pagava pelo transporte até a colônia. Além disso, ele também entregava uma quantia em dinheiro, o dowry. Esse dote variava em média de cinquenta livres a cem livres, moeda financeira da época. Runyan (2010), explica de forma detalhada essa ajuda financeira:

To dub these young women 'daughters of the king' suggest a generous subsidy by King Luis XIV for all 770 of them. While it is true that the majority of women who traveled to Canada between the years 1663 and 1673 received aid from the Crown, the form and quantity of this support varied greatly from immigrant to immigrant. (RUNYAN, 2010, p. 4).⁴

Em relação à viagem, nossa protagonista revela a dificuldade enfrentada por ela, pelas outras filhas do rei, pelos religiosos e tripulação. Na embarcação, há duas seções: uma pra moças do Salpêtrière e outra para as do La Pitié. Enquanto que primeiras foram colocadas cuidadosamente no navio, as segundas foram acorrentadas pela cintura, como se fossem prostitutas. Compreendemos que havia diferentes tipos de mulheres enviadas e que nem todas eram de boa reputação, uma vez que o Salpêtrière continha alas diferenciadas para as mulheres, prostitutas, mendigos e crianças. Durante a narrativa, temos a exposição do desejo de Madeleine ser enviada junto à Laure para a Nova França. O narrador alega que "the purpose of their agreement with the King, after all, was to send the worst possible women from the hospital to Canada." (DESROCHERS, 2013, p. 81).⁵ A madre superior não desejava enviar Madeleine, pois a jovem era um exemplo a ser seguido, mas uma vez que a mesma ameaçava provocar adversidades no dormitório, foi enviada para a Nova França também. Em seguida, a madre reconhece que Madeleine é uma tola por jogar a vida fora e acompanhar Laure. Esses relatos, expostos por meio da ficção, nos leva à outra visão sobre eventos descritos pela historiografia oficial: nem todas as jovens enviadas eram virgens e distintas; e o programa, além de oferecer uma esposa para os colonizadores, visava se livrar de pessoas que eram um fardo.

Em relação ao destino matrimonial, Simone de Beauvoir aponta em "O Segundo Sexo" (1990) que "o casamento é o único meio de se integrarem na coletividade e, se ficam solteiras, tornam-se totalmente resíduos." (BEAUVOIR, 1990, p. 167). Com a união a ser realizada, Laure, Madeleine e as outras órfãs, por exemplo, deixam de ser um fardo feminino dependente do estado, cita Runyan (2010).

Percebemos que as condições do transporte eram degradantes devido à alguns fatos: "The wool of the blankets has been chewed at by the rats of previous journeys, and they smell of stale vomit." (DESROCHERS, 2013, p. 86)⁶; e a comida um "sludge that is as grey as filthy blankets they cover themselves with." (DESROCHERS, 2013, p. 89).⁷ A comida seria a mesma para o café da manhã e novamente estaria fria, porque nenhum fogo era

⁴ Tradução nossa: Para nomear essas jovens de 'filhas do rei' sugere-se um subsídio generoso do rei Luís XIV para todas as 770 moças. Enquanto que é verdade que a maioria das mulheres que viajaram ao Canadá entre os anos 1663 e 1673 receberam ajuda da Coroa, a forma e quantidade dessa assistência variaram imensamente de imigrante para imigrante.

⁵ Tradução nossa: O propósito do acordo deles com o Rei, afinal de contas, era enviar as piores mulheres possíveis do hospital ao Canadá.

⁶ Tradução nossa: A lã dos cobertores foi comida por ratos das jornadas anteriores, e eles cheiram vômito velho.

⁷ Tradução nossa: Um resíduo que é tão cinza quanto os cobertores imundos que usam para se cobrir.



permitido ser aceso nessa viagem. Nesse contexto, conhecemos como era árdua uma travessia marítima. Em conformidade com o tema, Runyan explana (2010):

The journey from the port cities to New France took two months and was grueling even for most steadfast of the voyagers. When weather was poor, the passengers found themselves trapped in the hold with the smells of livestock, waste and seasickness. Even at best, sanitation was poor, and disease ran a deadly course on the ships. (RUNYAN, 2010, p. 57).⁸

Jim Sharpe, no texto "A história vista de baixo" (1992), explica que "tradicionalmente, a história tem sido encarada, desde os tempos clássicos, como um relato dos feitos dos grandes." (SHARPE, 1992, p. 40). Entretanto, em sua visão, deve-se explorar novos pontos de vista do passado, para que outras perspectivas possam vir à tona e não apenas os relatos feitos dos grandes.

Sharpe (1992) informa que a importância da história vista de baixo ajuda a estruturar novas conceituações sobre a temática da história, questionar de outra forma documentos e proporcionar "também um meio para reintegrar sua história aos grupos sociais que podem ter pensado tê-la perdido ou que nem tinham conhecimento da existência de sua história." (SHARPE, 1992, p. 59).

Quando buscamos analisar a temática da inserção das filhas do rei, averiguamos a história vista de baixo. É o relato de Laure Beauséjour que nos interessa e não o do rei ou do ministro que faziam parte da historiografia oficial. A forma como ela descreveu sua travessia, sua chegada, a vida matrimonial e seus primeiros anos da Nova França é que nos atrai. É o olhar do subalterno na narrativa que vem colocar-nos a par daquilo que poderia ter acontecido, mas que não foi relatado pela historiografia devido ao fato de serem vozes minoritárias e excluídas da sociedade. Conforme Sharpe (1992), esses sujeitos passaram a ter um lugar de destaque e a história vista de baixo, antes esquecida, tornou-se foco de interesse; e passaram a assumir papéis protagônicos nos romances históricos.

Segundo Heloisa Costa Milton (1992), em *As histórias da história: retratos literários de Cristóvão Colombo*, o romance histórico não pode e nem quer, certamente, ser história, pois

[...] o romance histórico não compete com a história na apreensão dos acontecimentos. [...]. O romance, portanto, não invade as dependências alheias. Antes, apresenta-se muitas vezes como um especial colaborador que, ao conferir dimensão simbólica à história, ensina novas formas de reflexão, outras verdades, inesperadas iluminações. Por outro lado, ele também vai de encontro às inquietudes e indagações, recobrando as excelências do passado e projetando dali os seus sentidos. (Milton, 1992, p. 183).

Dessa maneira, história e ficção voltam a aproximar-se na retomada de histórias e versões silenciadas.

Quando Laure está perambulando pelo hospital, em busca da amiga Mireille, ela recebe a ajuda de uma enfermeira, que informa a menina ter delirado o tempo todo sobre um barco e uma viagem. Ao saber do destino da jovem responde de forma ácida: "'Canada? Well, it's just as well she died, then.' The young nurse looks down at Mireille's body. 'Terrible. Just because we don't know what to do with them here doesn't mean they deserve to be sent over there to freeze in the forest.'" (DESROCHERS, 2013, p. 32).⁹ Essa enfermeira é a primeira pessoa a trazer uma visão deturpada da Nova França. Ela desconstrói a imagem de um país em pleno desenvolvimento para apresentar suas dificuldades. Logo de início compreendemos que o local em colonização oferece obstáculos, como o frio por exemplo. Percebemos também que o romance colabora com a história oferecendo outra visão e forma de reflexão, conforme Milton (1992) havia mencionado.

Outro ponto a ser averiguado é a chegada de Laure e Madeleine. Quando alcançaram Quebec, todas as moças tinham a aparência física horrível e cheiravam mal, pois apenas lavavam as mãos e os rostos durante a viagem. A cidade era do tamanho do terreno do Salpêtrière, porém Laure esperava uma Paris, não um posto militar. Muitos homens estavam

⁸ Tradução nossa: A viagem das cidades portuárias até a Nova França levava dois meses, e era estafante até para a maioria dos constantes viajantes. Quando o tempo estava ruim, os passageiros se encontravam encurralados com o cheiro dos animais domésticos, resíduos e maresia. Mesmo na melhor condição, o saneamento era ruim, e doenças que levavam à morte corriam soltas pelas embarcações.

⁹ Tradução nossa: "Canadá? Bem, que bom que ela tenha falecido então." A jovem enfermeira olhou para o corpo de Mireille. "Terrível. Só porque não sabemos o que fazer com elas aqui não significa que elas merecem ser enviadas para lá para congelar na floresta."



no porto para ver as mulheres chegarem, que foram recebidas por Madame Bourdon. Ela angariou as jovens, passou pela congregação Ursulina para avisar da chegada das filhas do rei, mas são levadas para uma pousada, cuja dona é uma parteira, a Madame Rouillard, e residente na Nova França por vinte anos. Observamos que o local onde as moças destinadas ao casamento irão viver não está sob a proteção religiosa. A proprietária informa: "*This is no monastery, but for tonight we'll do our best to bring decency to the place.*" (DESROCHERS, 2013, p. 130).¹⁰

Acerca da estadia das filhas do rei, a historiografia oficial relata que as jovens recebiam acolhimento por parte das freiras e que estariam protegidas. Consoante Runyan (2010):

The majority of the immigrants had no considerable financial resources, and therefore depended on the colonial government to provide temporary housing [...] This task fell to the religious communities: namely, the Congrégation de Notre-Dame under the supervision of Mother Marguerite Bourgeoys in the region of Montreal and the Ursuline sisters of Quebec City led by Marie de I'Incarnation. (RUNYAN, 2010, p. 58).¹¹

Ao invés de serem recebidas pelas comunidades religiosas, que assegurariam sua proteção, foram designadas aos cuidados de uma mulher que era proprietária de um local que não aparentava segurança ou decência. Notamos uma inversão dos fatos: enquanto a história mostra que provia toda garantia às moças que abandonavam seu país de origem para casar e ser útil ao governo francês, comprovamos o contrário no romance.

Zug (2016) ratifica que as "filhas do Rei" viajavam metade do mundo para casar com estranhos. Embora a maioria dos colonizadores estivessem ansiosos para desposar as jovens, elas esperavam até cinco meses antes de efetivarem a união. Adiante, essa autora expõe que as decisões conjugais eram baseadas em preocupações práticas, como se eles já tinham construído uma casa ou não.

Desrochers (2013) aponta que Laure encontrou seu pretendente várias vezes durante a estação do outono, antes de concordar com o casamento. Havia mais liberdade na Nova França do que se imaginava. Na França, em especial no orfanato, as moças sequer tinham permissão para sair acompanhadas, muito menos sozinhas ou ficar a sós com um homem.

Laure optou por casar com Mathurin, um homem de trinta e dois anos, pobre, que havia sido um soldado por três anos e tinha conseguido um pedaço de terra para cultivar. Nas bodas, ao assinar o contrato de casamento, Mathurin faz um X ao invés de assinar o nome. Interpretamos que ele era uma pessoa analfabeta. Laure nem isso fez e foi considerada órfã na sua certidão de casamento.

Quando analisamos os perfis dos homens, nos deparamos com a realidade de quem nem todos eram homens da realeza. Runyan (2010), comenta que

Indeed, a number of the men who emigrated from France were criminals sent to work as part of their punishment. The majority of the rest of the settlers were engaged forced to work for three years to repay the government for the cost of their transport to the colony. After three years were completed, many of the young men chose to return to France rather than continue in Canada. The filles du roi program was, in large part, aimed to give these men lasting ties in the colony and encourage their permanent settlement in Quebec. (RUNYAN, 2010, p. 37).¹²

Constatamos que os homens enviados para desenvolver um novo país não eram todos de caráter distinto ou escolheram partir por vontade própria. Mathurin é um desses homens forçados a permanecer por três anos. Além disso, a imagem desses homens não era atrativa como sonhava as jovens. Nosso narrador afirma: "*They are the worst -looking peasants she has ever seen, [...]. The language they speak sounds like the snarl of fighting dogs.*" (DESROCHERS, 2013, p. 148).¹³

¹⁰ Tradução nossa: Isso não é um monastério, mas por hoje faremos o melhor para trazer decência a este lugar.

¹¹ Tradução nossa: A maioria dos imigrantes não tinham recursos financeiros, e, portanto, dependiam do governo colonial para prover moradia temporária [...] Essa tarefa recaía sobre comunidades religiosas: designadamente, a Congregação de Notre Dame sob a supervisão da Madre Marguerite Bourgeoys na região de Montreal e as irmãs Ursulinas da cidade de Quebec guiadas por Marie de I'Incarnation.

¹² Tradução nossa: Na verdade, um número de homens que emigraram da França eram criminosos enviados a trabalhar como parte de suas punições. A maioria dos outros colonizadores foram homens forçados a trabalhar por três anos para pagar ao governo pelo custo de seus transportes à colônia. Depois de três anos completos, muitos dos jovens rapazes escolhiam retornar à França ao invés de continuar no Canadá. O programa filhas do rei era, em grande parte, visava dar à estes homens laços permanentes na colônia e encorajar seu assentamento permanente em Quebec.

¹³ Tradução nossa: Eles são os piores camponeses que ela já viu, [...] A língua que eles falam soa como o rosnado de cachorros brigando.



Ao abordar o tema casamento, verificamos que quatro características precisavam ser observadas numa filha do rei: estar em idade de procriar, ser saudável, ser atraente e saber realizar tarefas domésticas, explica Zug (2016). A maioria dessas foram encontradas, porém a última delas era um pouco mais complicada. Os anúncios sobre a ida à Nova França eram feitos por padres, durante as missas, nas cidades. Assim, as moças que residiam no campo não tinham muito acesso a esse tipo de informação, explana Runyan (2010).

A igreja Católica valorizava muito a virgindade feminina. A francesa Michelle Perrot (2012), na obra *Minha História das Mulheres*, exprime: "A virgindade das moças é cantada, cobiçada, vigiada até a obsessão. A Igreja, que a consagra como virtude suprema, celebra o modelo de Maria, virgem e mãe." (PERROT, 2012, p. 45). Adiante, ela menciona "o sexo das mulheres deve ser protegido, fechado e possuído. Daí a importância atribuída ao hímen e à virgindade. Principalmente pelo cristianismo, que faz da castidade e do celibato um estado superior." (PERROT, 2012, p. 64). Embora a França fosse um país católico na época, ao longo da narrativa em estudo percebemos que a nada é comentado sobre a virgindade das moças. Apesar de que elas foram acompanhadas por uma religiosa, nada receberam de instrução sobre manter-se puras para o casamento ou respeitar seu esposo.

Durante a noite de núpcias do casal, a cama é abençoada pelo padre e ele os lembra que ali será o seu leito de morte também. Isso assusta Laure, que cada vez mais tem a certeza de que não sairá daquele novo país. Sozinhos no único cômodo da casa, com a cama encostada à parede, Mathurin coloca sua mão debaixo da saia dela, ele se move rapidamente, "*He is concentrating hard and it sounds like he is skinning an animal*" (DESROCHERS, 2013, p. 197)¹⁴, e ela sente que algo está errado porque sente muita dor, mas seu esposo não nota. Ela fecha os olhos e procura respirar. Quando ele termina o ato, murmura algumas palavras e vira pro lado. "*Laure stays on her back, her thighs trembling. She wonders when the baby will be born.*" (DESROCHERS, 2013, p. 198).¹⁵ Descobrimos que o marido não se importa em averiguar a virgindade da esposa. Para ele, o que importa é ter alguém naquele lugar para recebê-lo ao chegar a casa e uma mulher que lhe dê filhos. A mulher, de forma passiva, aceita tudo e nada retruca.

Durante o ato sexual, Beauvoir (1990) relata que o homem tem impetuosidade e que "cai sobre a presa como uma águia ou um falcão" (BEAUVOIR, 1990, p. 125). Em seguida, a autora expõe que não existe apenas resistência física por parte da mulher contra o macho, mas também conflito interior. A forma como Beauvoir (1990) descreve a relação carnal é o que acontece com Laure e Mathurin. Ele age como um animal e ela se sente usada, sofrendo internamente com a dor física e psicológica de procriar.

O narrador informa que "*Laure must bear many children to please the king and the colony officials who need a large French population to defeat the Iroquois Savages who are still threatening the colony.*" (DESROCHERS, 2013, p. 197).¹⁶ Trazer filhos ao mundo era uma das atividades mais perigosas que a mulher poderia assumir no século XVII, relata Runyan (2010). Segundo a autora, "*the filles du roi, whose main purpose was to populate the colony, found themselves encouraged to understand this perilous task as soon as possible after marriage.*" (RUNYAN, 2010, p. 68).¹⁷ Nossa personagem principal tem uma árdua tarefa a ser cumprida e a pressão sobre o nascimento de crianças era grande. Ela não tem a mínima noção de quanto tempo leva para um bebê vir ao mundo, mas tem a clara informação que isso é essencial.

Quanto mais filhos um casal tivesse, mais feliz ficaria o rei Luís XIV. "*The king also instituted rewards to encourage large families. Specifically, Canadians with ten living children were entitled to a pension of three hundred livres annually, those with twelve living children four hundred.*" (ZUG, 2016, p. 43).¹⁸ Depreendemos que o rei desejava alcançar permanência naquele território a qualquer custo e investia financeiramente para que tal acontecimento viesse a ser consolidado.

Outro fator importante a ser analisado era a profissão desses colonizadores. A maioria deles se dedicava ao comércio de troca e venda de peles de animais e à plantações. Para que tais atividades se tornassem possível, os franceses contavam com a ajuda dos nativos Hurões, que, Conforme Zilá Bernd e Joseph Melançon, em *Vozes do Quebec*:

¹⁴ Tradução nossa: Ele está se concentrando bastante e soa como se estivesse despelandando um animal.

¹⁵ Tradução nossa: Laure está deitada de costas, suas coxas estão tremendo. Ela se questiona quando o bebê nascerá.

¹⁶ Tradução nossa: Laure deve gerar muitos filhos para agradar o rei e os oficiais da colônia que precisam de uma grande população francesa para derrotar os Selvagens Iroqueses que ainda estão ameaçando a colônia.

¹⁷ Tradução nossa: As filhas do rei, cujo objetivo principal era popular a colônia, eram encorajadas a assumir essa tarefa perigosa assim que possível após o casamento.

¹⁸ Tradução nossa: O Rei instituiu remunerações para encorajar famílias grandes. Especificamente, canadenses com dez crianças vivas estavam autorizadas a receber uma pensão de trezentos livres anualmente, aquelas com doze crianças vivas quatrocentos.



antologia (1991), o retrato apresentado por Gabriel Sagard, um dos primeiros missionários a trabalhar entre os nativos hurões, foi consideravelmente benévolo, possuíam

[...] o espírito e a compreensão bastante bons, e não são absolutamente nem grosseiros nem inconvenientes como achamos na França. Têm um humor muito alegre e contente sendo, contudo, moderados; falam pausadamente como se quisessem fazer-se entender com clareza, e param, a seguir, deixando um largo espaço de tempo antes de retomarem sua fala... (BERND, MELANÇON, 1991, p. 22).

Os nativos hurões eram amigáveis em relação aos iroqueses, que se mostravam mais raivosos e vingativos durante os ataques contra os colonizadores franceses. Acerca da principal atividade financeira na colônia, James Douglas, em *The Status of Women in New England and New France* (1912), aponta para o fato de que:

The French colonists, being supported by a fur trading company, wandered over the forests instead of sailing over the sea, and led adventurous lives inimical to domesticity, in friendly contact with the savages who supplied them with the only article of trade they dealt in. (DOUGLAS, 1912, p. 6).¹⁹

Por ser um país extremamente frio, o Canadá possibilitou por muito tempo trabalho aos *coureur-de-bois*²⁰. Os franceses, ajudados pelos hurões, entravam pelas florestas para obter sua matéria prima e posteriormente era enviada ao reino da França.

Nessa análise interpretativa da obra *Bride of New France* (2013), nos deparamos com uma inversão do discurso histórico hegemônico. A visão única e reducionista é posta em xeque pela produção de autoria literária feminina da pesquisadora Suzanne Desrochers. Encontramos uma narrativa com alto teor de crítica social sobre a escolha das filhas do rei, sua travessia e sua inserção na colônia francesa. Atestamos que a história das filhas do rei foi elaborada por sujeitos que tinham objetivos específicos: colonizar uma área assegurando o território por meio de uma vasta população. Assim, mascaravam o que era inconveniente.

A partir de 1960, grande parte das narrativas de autoria feminina mostra a transformação da mulher, cita Helódia Xavier, em "Reflexões sobre a narrativa de autoria feminina" (1991). Segundo a autora:

A representação do mundo é feita partir da ótica feminina, portanto, de uma perspectiva diferente (para não dizer marginal), com relação aos textos de autoria masculina. Não existe "discurso masculino", porque não existe "condição masculina". A mulher, vivendo uma condição especial, representa o mundo de forma diferente. (XAVIER, 1991, p. 11)

Xavier (1991) comenta que as narrativas de autoria feminina falam, sobretudo, de mulheres e que a primeira pessoa é dominante. Na história em estudo, não encontramos essa voz em primeira pessoa, todavia o narrador heterodiegético apresenta o sentimento e experiências das mulheres escolhidas para serem as "filhas do Rei" e popularem o país em desenvolvimento. Um pouco adiante, a autora exprime que "são textos com ritmo próprio, próximos da poesia, de tom confessional e intimista" (XAVIER, 1991, p. 14). O romance expõe as confissões que Laure não pode fazer porque é uma mulher, assim, o narrador faz uso de seu lugar e expõe suas inseguranças, medo e vontades. Por fim, "as personagens femininas vivem conflitos interiores, que as tornam seres divididos, pulverizados diante dos mais variados papéis sociais a serem vividos." (XAVIER, 1991, p. 16).

A narrativa em estudo, sem dúvidas, constitui-se em um relato híbrido de história e ficção. Tratando-se de romances históricos, Gilmei Francisco Fleck (2007), no artigo intitulado "A conquista do 'entre-lugar': a trajetória do romance histórico na América", destaca que o romance histórico obteve na América a mesma trajetória que teve em solo europeu, desde Walter Scott até as suas configurações contemporâneas. Esse gênero narrativo híbrido encontrou um campo fértil para a releitura do passado, que era registrado por europeus, explica o autor. Ele discorre sobre as principais modalidades na qual o romance histórico tem se manifestado:

¹⁹ Tradução nossa: Os colonizadores franceses, ao serem apoiados, por uma companhia de troca de peles, perambulavam pela floresta ao invés de navegar, e levavam vidas aventureiras contrárias de domesticadas, em contato amigável com os selvagens que os forneciam com o único artigo de troca que eles lidavam.

²⁰ Tradução nossa: um empreendedor francês-canadense que viajava pelo interior da Nova França e da Nova Inglaterra e trocava peles de animais, atividade aprendida com os nativos do país.



Na primeira, compreendem-se duas modalidades dentro do modelo romântico: o clássico scottiano e o tradicional que dele deriva. Essas têm suas origens no romantismo europeu. No modelo de Walter Scott, a questão histórica era apenas um pano de fundo e voltava-se para as ações das personagens ficcionais e suas aventuras. Já na modalidade tradicional, conforme explicita o pesquisador, temos, na maioria das vezes, um relato ficcional que se alinha aos preceitos da história hegemônica para exaltar e glorificar os "heróis" do passado.

Nas modalidades críticas: o novo romance histórico e as metaficções historiográficas. Estas são narrativas que se busca a distorção dos materiais históricos ao incorporá-los na narrativa ficcional pelo emprego de histórias alternativas. Há nelas o uso de intertextualidade, ironia, dialogia, polifonia e outros recursos que possibilitam novas perspectivas aos eventos do passado.

Na modalidade mais atual: o romance histórico contemporâneo de mediação, percebe-se uma conciliação entre as modalidades antecedentes. Não se renuncia os processos que constituem as características essenciais do novo romance histórico latino-americano, como a paródia e toda a sinfonia bakhtiniana, mas o texto volta a ser mais linear, como nos modelos tradicionais, visto que o emprego das estratégias desconstrucionistas passa a ser mais moderado. Isso facilita a leitura ao leitor mais comum. É a modalidade mais recente na América Latina e suas principais características foram estabelecidas nas pesquisas de Fleck, realizadas desde o ano de 2007.

Embora a obra *Bride of New France* (2013) não seja uma obra latino-americana, por vias de análise, chegamos à conclusão que ela carrega consigo as características da modalidade de romance histórico contemporâneo de mediação, apresentada pelo pesquisador Fleck (2011), em "Gêneros Híbridos da contemporaneidade: o romance histórico contemporâneo de mediação - leituras no âmbito da poética do descobrimento."

Em primeiro lugar, Fleck (2011) relata que o romance histórico contemporâneo de mediação faz uma releitura crítica do passado e mantém a construção da verossimilhança. O narrador nos mostra, por meio da personagem Laure, outra versão da vinda das "filhas do Rei" para a Nova França. Apresenta-se, por exemplo, a falta de comida que Laure sofre no inverno, as traições com as nativas que o marido instituiu sobre a esposa e a entrega da filha para uma nativa criar. Tais fatos são apresentados da seguinte forma: "*She has been hungry for weeks...*" (DESROCHERS, 2013, p. 208)²¹; "*He's no different from others. They prefer the filles sauvages over their own wives.*" (DESROCHERS, 2013, p. 210)²²; e "*She wonders what you want in return. For the baby. [...] Will Laure add this exchange, giving away her daughter, to her recollection of losses and carry on?*" (DESROCHERS, 2013, p. 286).²³ Há uma revisitação ao passado por meio da narrativa híbrida.

Em segundo lugar, de acordo com Fleck (2011), "a leitura ficcional busca seguir a linearidade cronológica dos eventos criados [e] a volta da linearidade está diretamente relacionada ao tipo de leitor menos experiente e menos especialista que tais obras buscam conquistar" (FLECK, 2011, p. 91). O romance em destaque exhibe os eventos ocorridos de forma linear: a saída do orfanato na França; a dura travessia; a chegada; o casamento; o inverno; as viagens do marido para buscar pele de animais; a gravidez de Laure; fruto de uma traição com o nativo Deskaheh; a morte do esposo; a entrega da criança à outra nativa e o recomeço da vida de Laure. A forma como os eventos estão elencados ajuda aquele leitor com menos prática.

Em terceiro lugar, "o foco narrativo, compartilhando propósitos da nova história, privilegia visões periféricas em relação aos grandes eventos e personagens históricos, como o fazem muitos novos romances históricos e metaficções historiográficas" (FLECK, 2011, p. 92). Na narrativa temos os relatos do narrador que apresenta outro prisma a ser averiguado com relação à colonização da Nova França. O discurso oficial que cimentava as tensões com um discurso distenso é posto de lado; e a visão de uma órfã, obrigada a assumir um papel, é colocada em evidência.

Em quarto lugar, faz-se o uso de uma linguagem amena e fluida. As frases são geralmente curtas, elaboradas preferencialmente em ordem direta, e com um vocabulário mais comum do que o voltado para o público erudito. As obras também focalizam o processo narrativo e, em vários casos, modernizam a linguagem do tempo passado para aproximar da linguagem de seus leitores, explica Fleck (2011). Em *Bride of New France* (2013) encontramos, por exemplo: "*The King will take care of us this year, my wife.*" (DESROCHERS, 2013, p. 195).²⁴

²¹ Tradução nossa: Ela está faminta por semanas...

²² Tradução nossa: Ele não é diferente dos outros. Eles preferem as filhas dos selvagens às suas próprias esposas.

²³ Tradução nossa: Ela quer saber o que você deseja em troca. Pelo bebê. [...] Laure adicionará essa troca, doando sua filha, para suas lembranças de perdas e seguir em frente?

²⁴ Tradução nossa: O Rei cuidará de nós esse ano, minha esposa.



Em quinto lugar, Fleck (2011) cita que recursos como a paródia e a intertextualidade se fazem presentes. Em *Bride of New France* (2013), observamos que o narrador utiliza a paródia, forma cômica e debochada para mostrar a inversão de papéis, em vários momentos da narrativa, como: "*How can we marry these women? They can hardly stand up. Look at them, not a single bosom or hip between all of them, and they're expected to produce children. You haven't brought us helpmates. You've given us another burden.*" (DESROCHERS, 2013, p. 149).²⁵ De moças altivas, de 'linhagem' real, sendo reduzidas a um fardo obrigatório. O encanto de usufruir da proteção do Rei Luís XIV é desfeito e sua condição degradante é exposta.

Além disso, percebemos que a intertextualidade ocorre devido ao contexto histórico presente na narrativa híbrida. É a França colonizando outro território, a Nova França - atual Canadá - e as "filhas do Rei" sendo enviadas como noivas para os colonizadores franceses.

A sexta e última característica do romance histórico contemporâneo de mediação é a "utilização de recursos metanarrativos, ou comentários do narrador sobre o processo de produção da obra." (Fleck, 2011, p. 93).

Notamos que nem todas as características estão presentes, como, por exemplo, essa última, entretanto a grande maioria delas é passível de comprovação.

Averiguamos que se trata de uma leitura mais crítica dado o distanciamento temporal da obra, o que possibilita que o passado seja contado de forma mais plausível e não idealizado.

Conclusões finais

Ao analisar comparativamente os eventos históricos propagados pelos europeus com a narrativa em estudo, nos deparamos com uma inversão de acontecimentos e sua desestabilização. Mesmo que a historiografia oficial nos apresente um prisma enaltecido da história do programa, a voz enunciativa do romance híbrido mostra que é possível outra versão dos fatos. Laure, personagem manipulada tanto pela autora quanto pelo narrador, evidencia as contrariedades do projeto de colonizar uma terra habitada por nativos, considerados selvagens, assim como procriar com o intuito de aumentar a população francesa na colônia.

Em vias de contexto, Desrochers (2013) propõe a desconstrução do passado colonial canadense com sua obra. Embora houvesse grande ajuda financeira por parte da coroa francesa, nesse processo de interpretar o passado no presente, atinamos que a vida no início do desenvolvimento da colônia era laboriosa. Estando distantes do centro, era preciso construir casas, plantar, caçar e pescar para alimentar-se, proteger-se do frio, suportar a presença perigosa dos nativos e estar suscetível aos ataques.

Concluimos que as histórias de Laure Beauséjour e Madeleine, duas das "filhas do rei", revivem o tema da inserção da mulher no Novo Mundo e evidenciam a contribuição daquelas que foram deixadas de lado. Com tal ampliação de possíveis fatos e acontecimentos na colônia francesa, temos a oportunidade de conhecer outra vertente para os acontecimentos do passado por meio da narrativa híbrida *Bride of New France* (2013), um romance histórico contemporâneo de mediação.

Referências

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: a experiência vivida**. 7.ed. Tradução: Sérgio Millet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BERND, Zilá; MELANÇON, Joseph (Orgs.). **Vozes do Quebec: antologia**. Porto Alegre: Ed. da Universidade /UFRGS, 1991.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio (Org.). **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

²⁵ Tradução nossa: Como vamos casar com essas mulheres? Elas mal podem permanecer em pé. Olhe pra elas, nem um seio ou coxa entre todas elas, e elas terão que gerar filhos. Vocês não nos trouxeram ajudantes. Vocês nos trouxeram outro fardo.



DESROCHERS, Suzanne. **Bride of New France**. New York: Norton&Company, 2013.

DOUGLAS, James. **The status of women in New England and New France**. Kingston: Jackson Press, 1912.

FLECK, Gilmei Francisco. A conquista do "entre-lugar": a trajetória do romance histórico na América. In: **Gragoatá**, volume 12, número 23 (2.sem./2007), p. 149-167.

FLECK, Gilmei Francisco. Gêneros híbridos da contemporaneidade: o romance histórico contemporâneo de mediação – leituras no âmbito da poética do descobrimento. In: RAPPUCI, Cleide Antonia; CARLOS, Ana Maria. **Cultura e representação: ensaios**. Assis: Triunfal Gráfica e Editora, 2011.

MILTON, Heloisa Costa. **As histórias da história: retratos literários de Cristóvão Colombo**. (Tese – Doutorado em Letras). São Paulo: USP, 1992.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. 2.ed. Tradução: Angela M. S. Córrea. São Paulo: Contexto, 2012.

RUNYAN, Aimie Kathleen. **Daughters of the king and founders of a nation: les filles du roi in New France**. (Dissertação – Mestrado em Artes). Denton: University of North Texas, 2010.

SHARPE, Jim. A história vista de baixo. In: BURKE, P. (Org.). **A escrita da história: novas perspectivas**. Tradução: Magda Lopes. São Paulo: UNESP, 1992.

XAVIER, Elódia Carvalho de Formiga. Reflexões sobre a narrativa de autoria feminina. In: XAVIER, Elódia Cravalho de Formiga (Org.). **Tudo no feminino: a mulher e a narrativa brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

ZUG, Marcia A. **Buying a bride: an engaging history of mail-order matches**. New York: New York University Press, 2016.



***El Hombre Víbora* (2013): um romance latino-americano**

Adenilson de Barros de Albuquerque (IFPR)

RESUMO: *El Hombre Víbora* aborda os primeiros anos que se seguiram à Guerra do Paraguai (1864-1870) e o tempo presente em que um professor etnólogo, acompanhado de um estudante rebelde buscam vestígios del Kurupi em uma região onde, na época da guerra, foi a Villa Saraki. Marcado por situações representativas do que se entende por realismo mágico ou maravilhoso, pela heteroglossia e por uma série de elementos que ajudam a desvelar os encontros destrutivos, deformadores e construtivos na formação historicamente híbrida do continente latino-americano, o romance da uruguaia Irina Ráfols, radicada no Paraguai faz muitos anos, pode ser considerado um paradigma do discurso literário cujas bases caracterizam sua condição de entre-lugar. Para fundamentar as análises empreendidas no presente artigo, recorrer-se-á à história e à teoria literária, especialmente àquelas mais identificadas com a formação problemática da sociedade, cultura e literatura na América Latina. A partir de uma exposição dialética entre pressupostos universalizantes e descentralizadores, objetiva-se demonstrar uma leitura em que se justifica a escrita literária como uma das artes que ainda melhor expressa os tempos e os lugares da formação humana.

Palavras-chave: romance histórico; América Latina; maravilhoso.

A partir de um modelo de expressão europeu somado à inspiração baseada em conteúdos muitas vezes opostos aos encontrados no velho continente, as produções literárias latino-americanas¹, durante muito tempo, apresentaram-se entre duas vertentes entrelaçadas e, ao mesmo tempo, com umas das bases negadas. O estereótipo de inferioridade recaía sobre todo aspecto que não respeitava o estabelecido pelos grandes teóricos, a maioria, senão todos, europeizados, excludentes, puristas, "superiores". Os latino-americanos e toda a sua arte não passavam, respectivamente, de seres e de manifestações de "segunda linha". Daí a preocupação de vários intelectuais em assemelhar-se, na vida e na arte, aos modelos externos e ignorarem, com ilusão convicção, sua condição híbrida. Entendamos como híbrida o que Bernd (1998, p. 17) considera como a composição de elementos diversos reunidos para originar um terceiro elemento que pode ter as características dos dois primeiros reforçadas ou reduzidas. O conceito de híbrido enfatiza acima de tudo o respeito à alteridade e a valorização do diverso, destaca a necessidade de pensar a identidade como processo de construção e desconstrução, subvertendo os paradigmas homogêneos da modernidade.

A postura hegemônica dos conceitos relacionados às artes produzida em alguns países da Europa Ocidental e, a partir de sua evidência mundial, nos Estados Unidos da América, prevaleceu até meados do século XX em detrimento de expressões oriundas do chamado terceiro mundo. Em se tratando da arte literária, entretanto, vem ocorrendo desde os anos de 1970 consideráveis transformações, "[...] que poderíamos sintetizar, sem riscos de reducionismo, na passagem de um discurso coeso e unívoco, com forte propensão universalizante, para outro plural e descentrado" (COUTINHO, 2003, p. 31). Não se permitia abertamente, por parte dos "entendidos" das manifestações acadêmicas, no meio cultural e social, o bilinguismo, o pluralismo religioso, logo, toda manifestação literária não condizente com os padrões canônicos. Comparativamente, postura semelhante

¹ A fundamentação teórica deste artigo, referente à América Latina, ao abordar conceitos como entre-lugar, cultura, maravilhoso, mágico e romance histórico, se dá a partir de pequenos recortes retirados, com poucas mudanças de estilo na redação, da minha dissertação de mestrado intitulada "Narrativas canadenses: conflitos além da guerra". Cascavel. Unioeste. 2013.



se dava nas situações em que o objetivo era a imposição do poder colonial, pois, conforme Santiago, (2000, p. 14), "[...] na álgebra do conquistador, a unidade é a única medida que conta. Um só Deus, um só Rei, uma só Língua: o verdadeiro Deus, o verdadeiro Rei, a verdadeira Língua".

A influência de correntes teóricas surgidas no século XX, todavia, - como o desconstrucionismo, a nova história, os estudos culturais e os pós-coloniais -, ajudou para que abordagens antes silenciadas pelos discursos totalizadores e centralizadores do Velho Mundo pudessem vir à tona. A elas deve-se a grande contribuição para o constante e interminável processo de (re)configuração e (re)interpretação das muitas identidades da América Latina a qual, conforme Coutinho (2003, p. 42), deve ser encarada como uma construção múltipla e, por conseguinte, problemática, criada para designar um conjunto de povos que apresentam entre si diferenças em todos os aspectos de sua conformação, mas que apresentam semelhanças significativas em todos esses traços, sobretudo quando comparados aos de outros povos.

Pensar nas línguas, nas religiões, nas artes, entre outras áreas que instituíram a América Latina na civilização ocidental é o mesmo que, para Santiago (2000, p. 16), pensar no "[...] movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o Novo Mundo". Por isso, em relação às contribuições externas e internas, "superiores" e "inferiores", institucionalizadas e marginalizadas que se encontraram e se transformaram na América Latina, configuraram-se modos de expressão que já não são nem completamente estrangeiros, nem puramente locais. O discurso latino-americano encontra-se num "entre-lugar" o qual, sob o problema literário latino-americano, Santiago (2000, p. 26) afirma estar entre o sacrifício e o jogo; a prisão e a transgressão; a submissão ao código e a agressão; a obediência e a rebelião; a assimilação e a expressão; nesse lugar aparentemente vazio e clandestino onde a expressão literária se realiza como ritual antropófago.

As identidades e o cotidiano da América Latina, a mais de cinco séculos, mesmo que não oficialmente considerados, encontram-se num entre-lugar. Mais do que trocar uma fórmula por outra, portanto, o que vem acontecendo, principalmente de quatro ou cinco décadas para cá, são quebras de barreiras. O que era antes tratado como insignificante, por não figurar na convencionada estrutura oficial, não pretende tomar o lugar dessa última, o que seria uma continuação do modelo com os papéis invertidos. Pelo contrário, a pluralidade cultural e discursiva do latino-americano exige ser encarada como elemento passível de análise, com aspectos positivos ou negativos - o que é sempre relativo -, igual a qualquer outro. Segundo de Zea (1999, p. 9), os latino-americanos têm origem, identidade racial e cultural comum; suscitam todas as expressões do humano. É esta diversidade integrada o que nos identifica, e ao mesmo tempo, está pondo em crise o mundo ocidental.

A diversidade latino-americana, elemento fundamental na configuração do continente, está em grande medida presente na sua igualmente expressão literária que, em diferentes perspectivas, dialoga com a proposta de muitos clássicos romanesco a partir do "[...] caráter revolucionário de suas aspirações que os torna impopulares" (LUKÁCS, 1999, p. 109) para os contextos cuja dominação está respaldada por discursos e interesses de poder. Deve-se considerar, portanto, que essa escrita, assim como a sua leitura, não pode ser encarada como um processo tranquilo e pacífico.

El Hombre Víbora (2013), de Irina Ráfol, se apresenta como um romance que, numa perspectiva literária confluyente com os pressupostos indicados acima, somada a sua leitura histórica de um passado relacionado à Guerra do Paraguai e ao presente deste país, pode ser analisado segundo uma linha de romances que não segue totalmente aquilo que poderia ser entendido como uma crítica "radical" - metaficção historiográfica e o novo romance histórico - em relação à escrita histórica tradicional, mas que não é, também, totalmente dependente das informações históricas ditas oficiais. Ele se encaixa melhor à categoria denominada romance histórico contemporâneo de mediação (FLECK, 2008).

Em linhas gerais, as principais características dessa vertente da prosa literária, no limiar entre ficção e história, são: a construção da verossimilhança, em grande medida abandonada pelas narrativas do novo romance histórico hispano-americano, para conferir um tom de autenticidade aos eventos históricos narrados no romance; a linearidade cronológica dos eventos recriados, fixando-se neles, sem deixar de manipular o tempo da narrativa; privilegiar visões periféricas em relação aos grandes eventos e personagens históricos, como o fazem muitos novos romances históricos e metaficções historiográficas; linguagem amena e fluída em oposição ao barroquismo e ao experimentalismo linguístico dos novos romances históricos; utilização de recursos como a paródia e a intertextualidade assim como de recursos metanarrativos, ou comentários do narrador sobre o processo de produção da obra, sem que estes se constituam no sentido global do texto (FLECK, 2008, p.



112-4). No romance histórico contemporâneo de medição, percebemos um "intento de conciliação" entre os romances históricos ditos tradicionais e as modalidades críticas largamente teorizadas como novos romances históricos e também os metaficcionalistas.

Sob as perspectivas apresentadas até aqui mais as considerações apresentadas a seguir sobre os conceitos de maravilhoso e mágico no contexto latino-americano, pretendemos fundamentar o título do presente artigo. Muitas vezes, estes conceitos são utilizados indiscriminadamente como semelhantes ou com a mesma conotação para designarem narrativas que propõem leituras alternativas ao que poderíamos considerar como representatividade da "realidade normal ou natural". Tacconi de Gómez (1995, p. 18), afirma que, de maneira geral, a crítica literária tem trabalhado com um conceito equivocado, e abarcador demais, do fantástico: incluiu o mítico no âmbito do fantástico, apesar do mítico resultar claramente discernível.

Este discernimento referido por Tacconi de Gómez pode ser compreendido quando lemos as considerações de Alejo Carpentier (1969) sobre suas viagens a terras onde se deparou com realidades culturais distintas em que manifestações "sagradas" ou "sobrenaturais" revelavam-se com naturalidade no cotidiano das comunidades. Carpentier escreve que se sentia minimizado frente à grandeza das revelações, não encontrando meios de exprimir aos seus o que havia de universal naquelas raízes repletas de presenças e transformações atuais. "Para isso teria tido de possuir certos conhecimentos indispensáveis, certas chaves, que, no meu caso, e no caso de muitos outros, teriam requerido uma especialização, uma disciplina, de quase uma vida inteira" (CARPENTIER, 1969, p. 70).

Neste mesmo texto, ao referir-se à América, o autor escreve um trecho já reproduzido fielmente no conhecido prólogo de *El reino de este mundo* (1949). Ao considerar a virgindade da paisagem, a formação, a ontologia, a presença do índio e do negro, a revelação que constitui a sua recente descoberta, para Carpentier (1969, p. 79), com as "[...] fecundas mestiçagens que propiciou, a América está muito longe de ter esgotado o seu caudal de mitologias. Mas o que é a história de toda a América senão uma crônica do real maravilhoso?"

Numa abordagem semelhante em termos de conteúdo, porém divergente no aspecto conceitual, Uslar Pietri (2006) prefere a nomenclatura "realismo mágico" ao referir-se a uma literatura que teve como expoentes na América Latina autores como Miguel Ángel Asturias, Alejo Carpentier e Aguilera Malta. Após escrever sobre manifestações do termo "realismo mágico" no contexto europeu, Uslar Pietri ressalta, entretanto, que esses escritores latino-americanos, no sentido estrito da palavra, não inventaram nada que já não estivesse aqui desde tempo imemorial e, de certa forma, havia sido desdenhado.

Para Uslar Pietri (2006, p. 3-4), era como ter descoberto de novo a América, não a que acreditavam formar os espanhóis, nem aquela que os indigenistas acreditavam não poder renunciar, nem ainda a África fragmentária de onde vieram os escravos, senão aquela outra coisa que havia brotado espontaneamente de sua vasta convivência própria e mal conhecida, coberta de preconceitos e, mesmo, o feito mais poderosos de identidade reconhecível. Os mitos herdados das três culturas eram importantes mas, para além deles, na vida ordinária, surgiam concepções e formas de sociedade, valores, maneiras que já não correspondiam a nenhuma delas em particular. Nessa direção, o que importa é que, de uma maneira contínua, a melhor literatura da América Latina, no romance, no conto e na poesia, não tem feito outra coisa, especialmente após a década de 1930, que apresentar e expressar o sentido mágico de uma realidade única.

Essas considerações de Carpentier e Uslar Pietri aproximam o mito, a religiosidade, o milagre como componentes determinantes e "naturais" de determinados contextos. Assim, a América Latina revela-se como um palco privilegiado de expressões cotidianas que, a partir do século XX, figuraram de modo mais intenso numa literatura que, salvo as devidas divergências conceituais, apresenta-se como mágica ou maravilhosa.

Como complemento ao apresentado até aqui, passemos a seguir à exposição de algumas linhas sobre a Guerra do Paraguai – evento histórico base de *El Hombre Víbora* –, antes de iniciarmos a leitura de elementos escolhidos presentes no romance de Irina Ráfols, os quais lhe dão a condição de exemplar merecedor do adjetivo latino-americano.

A Guerra do Paraguai está entre os temas que mereceram e continuam a receber releituras provocadoras de revisitações críticas. Para Assunção (2012, p. 23) ela "[...] marcou profundamente toda a América do Sul e, ao menos no caso brasileiro, permaneceu, durante muito tempo, imersa em uma nuvem de desconhecimento, ou melhor, de precário conhecimento". Mesmo assim, houve no Brasil um período de revisionismos em que historiadores como Chiavenato (1984) propuseram avaliações marxistas sobre guerra, quebrando alguns paradigmas históricos favoráveis às tropas aliadas e contrários às atitudes de Solano López. Essas pressuposições, contudo, mais seguiam direcionamentos



radicalmente contrários às construções anteriores e pouco contribuíram para que o leitor tivesse a liberdade de conhecer a história, dispondo de facetas menos arraigadas em sentenças ideologicamente partidárias.

Características unilaterais comprometidas com a busca de culpados nos conflitos históricos podem ser constatadas, por exemplo, nas seguintes palavras: "Os pretextos foram vários, mas o objetivo apenas um: atrair o Paraguai em defesa do Uruguai e destruir o seu modelo econômico, o que era desejado pelo empresariado inglês" (AQUINO, 1981, p. 145). As apalavras "apenas um" deixa mais clara a redução das expectativas, que ultrapassam as simplificações especulativas, a somente um motivo pretensamente unívoco. Adequado, portanto, às posteriores análises já nascidas dentro das amarras do "correto". Essas vertentes da história destinadas a construções emblemáticas de personagens e eventos passados, para o bem ou para mal, são postas em cheque quando comparadas aos estudos mais preocupados em apresentar dados, levantar hipóteses e sugerir argumentos possíveis, sem o compromisso escorregadio das respostas totalizantes.

Entre as abordagens históricas mais recentes relativas à Guerra do Paraguai, Moacir Assunção propõe no livro *Nem heróis, nem vilões* (2012) uma análise sob múltiplas perspectivas, verificável já na afirmação de que a guerra foi o resultado de "[...] uma incrível sucessão de enganos, mal-entendidos, interesses mesquinhos contrariados, confusões diplomáticas e equívocos militares". (ASSUNÇÃO, 2012, p. 24). Ao final desta obra, à maneira do que se depreende no decorrer das abordagens históricas de seus capítulos, o autor disponibiliza o resultado de três entrevistas em que pelo menos dois dos entrevistados têm opiniões diametralmente dispares sobre a guerra ocorrida entre 1864 e 1870. Os critérios empregados nesse livro não prendem o leitor a um viés determinado, permitindo conclusões mais problemáticas e menos deterministas.

Por desígnios obscuros e muitas vezes radicais, a palavra escrita é posta à margem, para que confrontações bélicas surjam carregadas de extremismos mortais. Quando ocorre a rendição, a desistência ou o aniquilamento de uma das partes envolvidas na guerra, a palavra volta a protagonizar no cenário discursivo promovendo as significâncias, as justificativas, os julgamentos, os enaltecimentos ou as desconstruções do que se passou. Devido à incapacidade de se abarcar de modo completo os pequenos ou os grandes acontecimentos, os escritos elaborados em forma de documentos históricos, sob os signos da oficialidade ou isentos da imaginação de quem os escreve, admitem lacunas para questionamentos possíveis.

As respostas para tais indagações ou as proposições de novos problemas para eventos passados têm nos romances históricos um veículo sugestivo de alternativas interessantes. O recontar de uma história já configurada sob os pressupostos de registros distanciados das "liberdades" da criação literária, permite ao romancista tanto reafirmar imagens amplamente difundidas como sugerir, pelos caminhos da ficção, novas veredas muitas vezes suscitadoras de um repensar crítico sobre o passado e, de alguma maneira, sobre o presente. O romance *El Hombre Víbora* aparece como uma dessas imagens repensadas.

Para apresentarmos, em linhas gerais, o romance de Irina Ráfols, será utilizada aqui, de maneira traduzida e por vezes parafraseada, a exposição feita pelo especialista em literatura paraguaia José Vicente Peiró (2015), publicada no site *Portal guarani*.² Segundo esse estudioso, Irina Ráfols é uma das escritoras mais ativas da literatura paraguaia atual. Ainda que nascida no Uruguai, sua presença dentro de seu país de adoção é uma das mais atrativas. *El Hombre Víbora* é, sem dúvida, sua melhor obra publicada até o momento. É uma narração interessante, trepidante por seu argumento e com uma tenaz prosa que combina narração e diálogo na medida justa. A personagem professor Longobardo viaja com seu aluno Efraín aos montes para buscar os ossos do Kurupi, o mito paraguaio de falo enorme.

As pistas para esse achado são oferecidas pelas cartas de Guido Boggiani e as duas personagens mencionadas buscam pelos vestígios resultantes da Guerra do Paraguai, daqueles momentos em que o exército brasileiro está tomando o território paraguaio. É quando a narração se volta ao passado, com um flashback bem estruturado, para partir em direção ao lugar denominado *villa de Saraki*, quando os povos paraguaios estão a ponto de serem eliminados do mapa pelas tropas invasoras. Em determinados momentos, a cena volta ao presente, à medida que Longobardo e Efraín vão encontrando novos vestígios.

El Hombre Víbora é um romance que conjuga o mito, o antropológico e a história do Paraguai, a história de dentro, dado que seus personagens são seres de carne e osso, que não estão nos anais dessa contenda histórica, inventados e recriados em sua maioria pela autora. Assim, encontramos brasileiros vorazes, ávidos por saquear e pela violência,

² O escritor José Vicente Peiró foi por mim informado, via *facebook*, da utilização do seu texto o qual traduzo e/ou parafraseio nos próximos cinco parágrafos e autorizou, cordialmente.



sobretudo em relação às mulheres, nas proximidades de um povoado com sabor de mentalidade guarani permanente. E como nexos, a jovem Juliana, filha de dom Fernando, que fica cativada pelo universo guarani representado por sua amiga e confidente Yrasê.

Dentro desse marco bélico, sucedem as histórias individuais de cada personagem. Com a enigmática presença do homem víbora para sublinhar a materialização da crença. Nesse discurso, o mundo guarani está representado pela língua: essa língua considerada de bárbaros, e que deveria ser proibida, para alguns *blancos*, sobre todo pela mãe de Juliana, que mesmo assim consegue um protagonismo dentro do romance. As relações entre os personagens são uns dos pontos mais destacáveis, sobretudo as mulheres batalhadoras que defendem seu mundo e sua vida com afinco, apesar de nunca terem aprendido a manejar uma arma.

A violência está presente dentro desse marco hostil. A invasão brasileira é cruel e está disposta ao extermínio da população paraguaia. O guarani também se vê afetado pela adversidade. Serão o amor e o sexo que empurrarão as relações dos personagens, enquanto o homem víbora, o kurupi buscado, está junto à personagem Juliana, acudindo ao xamã quando é necessário. No fundo, todos os personagens defendem sua dignidade. Perseguem seus objetivos em uma situação adversa, porque a vida lhes empurra em direção a um destino incerto.

Dentre as várias possibilidades de análise do romance aqui em questão, destacamos alguns trechos emblemáticos, como base para considerações em diálogo com a exposição teórica realizada anteriormente. A seguir, lemos o fragmento de uma conversa entre as personagens professor Longobardo e o jovem Efraín:

- No me hable en guaraní, ya sabe que no entiendo.
 - ¿Y cuándo pensás aprender?
 - ¡Nunca! No me gusta. Es un idioma de indígenas.
 - ¿Cómo vas a poder apreciar tu cultura si no sabés guaraní?, ¿cómo vas a entender la historia?, ¿y cómo te atrevés a despreciar a los indígenas?
 - ¡Ah, profesor!, ¡no empiece! No tiene caso. El guaraní no sirve para nada.
- (RÁFOLS, 2013, p. 15).

Nas palavras da personagem Efraín, temos um exemplo eloquente do descrédito sobre influências e conhecimentos que nos são fundamentais enquanto comunidade latino-americana. As línguas, sejam indígenas ou africanas, e as culturas que as conformam devem ser consideradas também como bases culturais, semânticas e morfossintáticas do nosso idioma importado, sob máscara da oficialidade ibérica, para que não caiamos nas formulações preconceituosas construídas sobre os alicerces da ignorância. O não entendimento, o não desejo em aprender e a certeza da falta de serventia, são demonstrações recorrentes, indicadoras do comportamento enraizado e difundido há muitas gerações, em parte substancial da população luso, afro e hispano-americana, para ficarmos só com alguns exemplos étnicos da verdadeira profusão de culturas que se encontra em nosso continente. Cultura, história e idioma guarani são partes essenciais da personagem Efraín o qual não está ciente de suas próprias origens e da representação de seu lugar no mundo. Faz-se necessária e urgente as participações literárias, institucionais, familiares e pessoais, como a estabelecida pela personagem professor Longobardo, para que situações como a sugerida no romance, aqui em evidência, não continuem sendo regra, escamoteando e menosprezando nossa formação híbrida, cujos encontros criadores são sua riqueza diferenciadora. Continuemos, porém, nossa leitura considerando mais um fragmento:

- El Kurupi es una especie de demonio, un ser del bajo mundo con forma humana, pero cuyo miembro viril es tan largo que se lo tiene que atar a la cintura como una sogá para no tropezarse. El Kurupi - siguió explicando -, siente la presencia de una mujer y entonces se excita, su falo se envara y se dispara como un arpón tras su presa. Inmediatamente la mujer se embaraza.
- (RÁFOLS, 2013, p. 20).

Temos na descrição acima uma entre as tantas manifestações da cultura latino-americana que são ensinadas cotidianamente a serem tachadas como menor, devido ao seu aspecto fantasioso e/ou lendário que se tenta atribuir-lhes. Para além de uma simples história longínqua e desprovida de enraizamento nas comunidades onde ela circula, o que se conta sobre o Kurupi é componente essencial de um imaginário coletivo no qual suas características não se distanciam das relações sociais corriqueiras vinculadas aos signos da realidade. Manifestações dessa natureza, portanto, a exemplo do que aparece no romance *El Hombre Víbora*, não devem ser enquadradas nos parâmetros da literatura fantástica, pois são expressões que se aproximam do realismo mágico ou maravilhoso, conforme o exposto nas páginas iniciais do presente artigo.



Ao propormos esta discussão sobre alguns pontos relacionados ao que entendemos como elementos relevantes da latino-americanidade, enquanto aparições textuais na escrita literária, optamos por elencar conceitos teóricos, partes do contexto histórico da Guerra do Paraguai, apresentação e breve análise de dois trechos de uma obra selecionada. Exemplar genuíno dos romances históricos contemporâneos de mediação, *El Hombre Víbora* destaca-se por sua apreciação crítica da história sem, contudo, abalar suas bases por meio de experimentalismos exagerados. Pela pluralidade e força dos elementos sociais e culturais que o compõem, o romance de Irina Ráfols pode ser encarado como obra cuja leitura se faz importante, para quem deseja conhecer uma parte importante da América Latina e sua representatividade, indispensavelmente, marcada pelo entre-lugar.

Referências

BERND, Zilá (org). **Escrituras híbridas: estudos em literatura comparada interamericana**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1998.

CARPENTIER, Alejo. Do real maravilhoso americano. In. **Literatura e consciência política na América Latina**. São Paulo: Global, 1969.

COUTINHO, Eduardo. **Literatura Comparada na América Latina: ensaios**. Rio de Janeiro, RJ: EduERJ, 2003.

FLECK, Gilmei F. **O romance, leituras da história: a saga de Cristóvão Colombo em terras americanas**. Tese. Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras. Assis, SP, 2008.

PEIRÓ, José Vicente. *El Hombre Víbora* (Irina Ráfols) - crítica literaria. In. **Portal Guarani**. Disponível em:
<http://www.portalguarani.com/1002_jose_vicente_peiro_barco/22243_el_hombre_vibora_irina_rafols_critica_literaria_de_jose_vicente_peiro.html>. Acesso em 19 de novembro de 2015.

RÁFOLS, Irina. **El hombre víbora**. Paraguay: El Lector, 2013.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

TACONI DE GÓMEZ, María del Carmen. **Categorías de lo fantástico y constituyentes del mito en textos literarios**. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán Facultad de Filosofía y Letras, 1995.

USLAR PIETRI, Arturo. Realismo Mágico. In. **Biblioteca Virtual Universal**, 2006. Disponível em: <<http://www.biblioteca.org.ar/libros/131558.pdf>>. Acesso em 04/04/2012.

ZEÁ, Leopoldo. Integración, el gran desafío para Latinoamérica (presentación). In. ZEÁ, L. & MAGALLÓN, M. (orgs.). **Latinoamérica cultura de culturas**. México: F. C. E, 1999.



Idea Vilariño: uma mulher sensível à sociedade na América Latina – poesia e música como expressões de crítica social

Cristian Javier Lopez (Universidade de Vigo/Espanha)

RESUMO: Esta proposta de estudo faz parte da pesquisa de doutorado que leva por título: "Idea Vilariño (Uruguay) y Helena Kolody (Brasil) – cantos a la vida: encuentros poéticos en América Latina" que realizamos na área de estudos Literários da Universidade de Vigo/Espanha. Para essa oportunidade temos o objetivo de realizar uma breve análise da obra lírica e musical da poeta uruguaia Idea Vilariño. Por meio da poesia e da música a poeta tem alcançado postos de destaque na Literatura Latino-americana e, nesse espaço de representação, promove uma revisitação do passado histórico, com estudos e produções poéticas socialmente engajadas que revelam a atuação militante e crítica das mulheres frente às mazelas sociais. A escrita de autoria feminina atual evidencia, pois, não apenas a existência à margem de mulheres vitais na história, mas, também, o inigualável talento literário do qual as sociedades se privaram durante séculos.

Palavras-chave: Idea Vilariño; literatura latino-americana; literatura comparada.

A conjunção interartística literário-musical pode ser observada como uma relação que remonta aos começos da história e à própria expressão humana. Os sujeitos retrataram seu mundo e suas vivências, explorando o carácter comunicativo das artes com o intuito de expor aqueles aspectos próprios da sua subjetividade. De modo geral, pode-se dizer que as diversas formas artísticas formaram parte da sociedade e atuaram de maneira significativa, ajudando à formação dos cidadãos. Conforme expõem Hugh Honour e John Fleming, na obra *Historia del Arte* (1987), as formas artísticas estiveram no limiar do científico e do mágico, como meio de comunicação, semelhante à linguagem e atuaram de maneira didática, instrutiva e moral. O estudioso Octavio Paz, em sua obra *Signos em rotação* (1996), expõe que existem povos sem prosa, mas não há nenhum deles sem canções, poesias e, definitivamente, sem música. Conforme expõe Luísa Villalta, na obra *O outro lado da música, a poesía* (1999), a união da música com a linguagem existe desde os começos da história da humanidade, pois remete ao uso da voz, por exemplo,

[...] sistema máxico-religioso que é a música nas civilizações primitivas corrobora a relación orixinaria da voz coa música: desde a voz como expresión humana [...] até a imitación da voz animal, pasando polo grito emocional codificado e repetido para provocar esa mesma emoción. (VILLALTA, 1999, p. 10).

A estudiosa que desenvolve sua pesquisa sobre a confluência da língua oral com a Música, expõe, na mesma obra, que as duas áreas, literatura e música, evoluíram paralelamente uma num sistema com unidades significativas referenciais – a língua – e a outra num sistema com unidades não referenciais – a música, mas que obedecem a uma mesma origem.



Como expressa Gadamer, no seu livro *Arte y verdad de la palabra* (1998), na linguagem mesma é possível encontrar musicalidade na hora da criação poética, como podemos ver a continuação:

¿Y qué ocurre con la música del lenguaje? Ambos pueden ser cantos y a menudo se los llama así. Cuando es 'realmente' canto, se da un juego conjunto del mundo de la palabra y del mundo del sonido, un juego entre dos mundos. Es bien conocido que el poeta y su lector nunca vuelven a encontrarse ni a escucharse plenamente en una poesía a la que se le ha puesto música. Goethe prefería la música de compositores menores al prodigio de las canciones de Schubert y, en fin, la 'poesía' de los libretos del grandioso arte de la ópera no pertenece a la literatura universal. ¿Realmente es el mundo de los sonidos, como el de la matemática, un mundo tan completamente distinto del mundo interpretado por los sonidos naturales del lenguaje humano? (GADAMER, 1998. p. 91).

Essa intrincada relação estabelece questionamentos em diferentes momentos em que o sujeito se defronta com a confluência das artes. O mesmo autor comenta que, mesmo que se realize uma leitura silenciosa de poemas, é possível "ouvir" os sons, embora seja essa uma idealização inaudível. A linguagem e sua música formam um todo único, e a possibilidade de traduzir a música "inaudível" das palavras é o que realiza a união entre poesia e música. Essa característica pode ser apreciada nas composições poéticas de Idea Vilariño.

Neste texto, buscamos refletir, brevemente, sobre como a arte musical, em confluência com a literatura, potencializa essa dupla expressão de subjetividade e revigoriza a arte poética nos dias de hoje.

No que diz respeito à área na qual se insere a proposta, mencionamos que a Literatura Comparada

[...] fornece um método de ampliação da perspectiva na abordagem de obras literárias isoladas - uma maneira de se olhar para além das estreitas fronteiras nacionais -, a fim de que sejam discernidos movimentos e tendências nas diversas culturas nacionais e de que sejam percebidas as relações entre a literatura e as demais esferas da atividade humana. (ALDRIDGE, 1994, p. 255).

Neste sentido, a obra de Vilariño encontra lugar nos aspectos descritos por Aldridge já que contém, por um lado, expressões literárias e outro fato relevante é que este corpus foi objeto de musicalização. Assim, pode-se perceber que o nosso corpus está composto de objetos artísticos cujas características são provenientes de diferentes contextos, distintas movimentos literários, musicais e culturais, atendendo, assim, às intenções acima expostas dos estudos comparados contemporâneos.

Na obra da autora uruguaia o conteúdo poético consegue atingir um número de receptores de diferentes idades e de níveis sociais distintos de maneira significativa pela sua junção com a Música, em composições de carácter popular. Destacamos a importância de estudar a lírica desta poeta pelo valor do diálogo interartístico que sua obra estabelece, como meio de reavivar a arte e de estimular a aparição de novos produtos culturais. Esta convergência interartística, refletida desde o espaço latino-americano, ganha importância como forma de valorização, difusão e conhecimento das produções criadas no continente, assim como sua relevância por seu aspecto híbrido, desde a concepção exposta por Zilá Bernd (1998), diálogo susceptível de ser estudado graças ao apoio epistemológico oferecido pelas novas dimensões da Literatura Comparada, conforme expõe, entre outros, Camarero com sua obra *Intertextualidad - Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural* (2008).

O estudo das obras escolhidas centra-se no fato de que elas são poemas que foram musicalizados e, a partir disso, são produtos híbridos que chamam a atenção pelos elementos aglutinadores que apresentam nessa nova configuração. Esses elementos podem ser desde os arranjos musicais até estratégias de composição textual como, por exemplo, as intertextualidades ou referências diretas a nomenclaturas musicais na escrita literária.

Nesta pequena amostra de poemas selecionados pode-se perceber que Vilariño, ao escrever, envolvia-se numa atmosfera na qual o compromisso social, os sentimentos como o amor e desamor, entre outros aspectos passam a ser, de certa maneira, exteriorizados pela presença da música. Isso é possível porque ela se faz caminho e fonte para que o eu-lírico possa expressar-se plena e intensamente. Nessas produções se encontra a junção da música e o canto, a melodia e o ritmo com os demais elementos que compõem suas obras. Tal criação artística nos leva a direcionar nosso olhar para a transmutação dos elementos



cotidianos e para a busca existencial em união recíproca com a música na composição poética da autora.

A poeta uruguaia Idea Vilariño teve uma formação literária e musical fomentada pela sua família desde sua infância. Nascida em Montevideo, no ano de 1920, teve o incentivo do estudo de poesia e música (violino e piano). De acordo com a própria autora, em uma entrevista realizada por Ignacio Cirio para Radio CX361, e disponível em www.radio36.com.uy/entrevistas/2006/01/190106_vilarino.htm, a autora uruguaia expressa que a sua criação poética vinha sendo praticada desde sua infância, mas sem ter uma consciência clara do que ela escrevia ou o que ritmava, pois, segundo ela, simplesmente escrevia.

A poética de Idea explora diferentes facetas como o amor, o desamor, a natureza, a violência e a função social. Segundo destaca o estudioso Cariún Aharonian (2014, p. 261-262), baseado no prólogo da autora à obra *Antología de la Violencia*, a poeta mostra sua posição e comprometimento social em toda sua produção. Em palavras da autora:

Seguramente parece más soportable cuando es una respuesta; una respuesta de la rabia o de la desesperación de los humillados y ofendidos, de los inocentes acorralados, contra la maldad o la crueldad que los más fuertes ejercen. [...] Más soportable que cuando fue, es, la obra de un frío cálculo, de un deliberado proyecto, como la que se ejerció y la que se inventa cada día para someter, violar, despojar, degradar, convertir al otro en una cosa, en nada. (VILARIÑO, 2014, p. 261-262).

Como exemplo do compromisso social por parte da autora, pode ser mencionada no poemário "Pobre Mundo" (*Idea Vilariño: Poesía Completa*, 2008), no qual a poeta reflete sobre a natureza e os recursos naturais em poesias como "Pobre mundo" e "Mar". Na mesma obra, dedica poemas a alguns países latino-americanos e reflete sobre questões sociais e políticas, com expressões como: "La Isla", "A Guatemala", "Digo que no murió", "Agradecimiento". Este último é um poema que denuncia as problemáticas da guerra e seu aborrecimento à política dos Estados Unidos.

A obra de Idea Vilariño tem destaque no campo interartístico devido a que, entre os diferentes trabalhos realizados pela poeta, a conexão com a música está presente. No âmbito da pesquisa, Vilariño dedicou duas obras às análises das letras do tango tanto na poesia como na música destes. Entre as várias obras líricas publicadas pela autora uruguaia destacamos as composições que ela mesma musicalizou ou que apresentam uma estrutura musical, como, por exemplo, "Tango" (1957), "Canción" (1955), "La Canción y el poema" (2003), "Ya no tengo" (2003), "A una paloma" (2003), "Me voy pa' la guerrilla" (2003), "Los orientales" (2003).

As composições líricas de Idea buscam voltar às origens da poesia: a voz e o som. Para ela:

La difusión de la imprenta y de lo impreso impuso la costumbre de leer la poesía en vez de escucharla, el vicio de considerarla como algo para los ojos y no para los oídos [...] Por estas puertas entraron, llevados por el que se fue convirtiendo en el único y aparentemente natural sistema de comunicación, los propios poetas [...] y también entraron por ahí los estudiosos y, naturalmente, el público lector. Los aedas, los coros, los juglares, los trovadores, los trujimanes de tantos Maeses Pedro pasaron al olvido; toda forma de recitación se fue volviendo anacrónica. Sólo a partir del romanticismo los músicos cultos y más aún hoy los cantores populares y los discos con la voz de actores o del autor se deciden, de vez en cuando, a rescatar la poesía de su mudez (VILARIÑO, 1989, p. 1).

Esta necessidade de voltar às origens do poema pode ser percebido em composições como a do poema "A una paloma" composto com a forma de uma vidalita, ritmo musical característico da região norte da Argentina e Uruguay, oriundo da tradição do povo colla. É uma composição popular que consta de uma estrofe de seis versos hexassílabos aos quais se intercala um refrão de cinco sílabas entre o primeiro e o segundo verso e entre o terceiro e o quarto. A continuação seguem fragmentos da obra:

[...]
Palomita linda,
vidalita,
palomita triste,
qué poco te queda,
vidalita,
de lo que antes fuiste.



Palomita flaca,
vidalita,
de piquito hambriento,
todas las plumitas,
vidalita,
te las llevó el viento.
[...]
(VILARIÑO, 2003).

Nesta vidalita, Idea Vilariño se vale do género popular para representar o sentir do povo, metaforizado em uma paloma (pomba), e sua luta contra o poder, simbolizado como um vento frio, e um lobo.

A utilização de uma estrutura popular por parte da autora poderia significar uma necessidade de situar a arte poética, caracterizada pela sua essência elitista, no âmbito popular. A relação do artista com a sociedade a qual sua obra é dirigida apresenta-se mediante uma relação pessoal e subjetiva. Neste sentido Hormigos Ruiz (2008) reflete sobre a relação entre a arte e a sociedade na qual esta é produzida e os elementos que compõem essa conjunção,

[...] la composición musical se verá afectada por la vinculación entre el estilo musical, la cultura del momento y la ideología. Para establecer un mejor entendimiento de la música deberemos, pues, fijarnos en los aspectos dinámicos de la cultura, ya que va a ser en la cultura donde encontraremos aspectos extramusicales que son imprescindibles para comprender el universo sonoro. La cultura es la que dota de una función específica al sonido, la que establece los lugares para la interpretación de la música, la que convierte una canción en un símbolo, la que marca actitudes y valores. (HORMIGOS RUIZ, 2008, p. 149).

Assim, a composição lírico-musical adquire sentido quando é considerada em sua totalidade e é nutrida por elementos exteriores. Outro dos exemplos a ser destacados neste trabalho é a obra "Me voy pa' la guerrilla", a continuação segue parte do poema:

Ya me voy pa' la guerrilla,
adiós, linda, no me llores.
Dejo todos los amores
que me llenaban la vida,
dejé a mi madre querida
y a mis hijos los dejé,
dejo todo lo que amé,
por irme pa' la guerrilla.

Guantanamera,
guajira, guantanamera.

Ya me voy, ya me estoy yendo,
tal vez no te vuelva a ver.
Mucho te supe querer,
pero, mi vida, yo entiendo,
que la angustia y el dolor,
la opresión y la miseria
de los pobres de la tierra,
están antes que mi amor.
[...]
(VILARIÑO, 2003).

Neste caso, Idea Vilariño utiliza uma referência musical anterior. A canção/poema está inspirada na popular canção cubana "Guantanamera", que tem como base versos de José Martí e música de Joselito Fernández. Vilariño, assim como vários compositores em outras épocas, vale-se desta melodia popular para adaptar uma nova letra que evoca a um "guerrillero", que deve partir para a guerra, e que canta para sua amada. A utilização de uma melodia popular como "Guantanamera", realizada em versos octossílabos, métrica muito utilizada na tradição de língua espanhola, mostra a necessidade da autora de criar uma obra que não só reflita sobre a desigualdade social, mas, sim, que seja coerente com o uso da forma que busca chegar a todo o povo de maneira democrática. O sublime disso só o canto pode transmitir.



Essa origem íntima e primitiva que traz a poesia em relação à sociedade demonstra a importância desta arte ao estudar-se o passado e a história que o consignou, pois, conforme expõe Paul Zumthor (1987), ao comentar o carácter da poesia:

Es 'poesía', efectivamente, lo que el público, lectores u oyentes, recibe por tal, viendo en ella o atribuyéndole una intención no exclusivamente referencial: el poema se siente como la manifestación particular, en un tiempo y un lugar concretos, de un vasto discurso que, globalmente, es una metáfora de los discursos ordinarios mantenidos en el seno del grupo social. (p. 193).

Neste sentido, podemos entender que a obra amplia seu alcance graças a uma despersonalização por parte da poeta uruguaia. Em palavras de Zumthor (2010b, p. 260). "(a) despersonalização da palavra permite àquele que a escuta tomá-la mais facilmente a seu proveito; identificar o que o emociona com o que lhe é dito." Ato que vemos presente no fazer poético de Idea Vilariño.

Como último exemplo desta proposta, destacamos a composição intitulada "La canción y el poema". Segue, na sequência, parte desta obra,

*Hoy que el tiempo ya pasó
hoy que ya pasó la vida
hoy que me río si pienso
hoy que olvidé aquellos días
no sé por qué me despierto
algunas noches vacías
oyendo una voz que canta
y que tal vez es la mía...*

*Quisiera morir...
ahora... de amor.
Para que supieras
como y cuanto te quería
quisiera morir...
ahora... de amor
para que supieras...*
[...]
(VILARIÑO, 2003, p. 93).

Como se pode apreciar nesta composição, o eu-lírico expressa seus sentimentos a uma pessoa querida, que já não está a seu lado, e - para dar-lhe a dimensão exata do quanto a ama - utiliza a expressão do canto para fazê-lo. Assim, a poesia faz da música o caminho para sua expressão mais profunda. A poeta conjuga, desse modo, poesia e música para alcançar a dimensão poética intensa que busca expressar o subjetivismo daquilo que lhe gera dor e castigo, sentimentos revelados no refrão "quisiera morir... de amor". Ao poema original Idea Vilariño acrescentou alguns versos a pedido do músico e amigo Alfredo Zitarrosa, que colocou nos versos o ritmo da milonga. Isso, outra vez, une dois artistas que buscam no singelo o sublime e fazem da arte uma expressão possível de ser compreendida, apreciada e disfrutada pela grande maioria da gente numa composição popular.

Podemos ver nestes poemas que Idea Vilariño se vale do universo musical para dar forma e concretizar o lirismo da sua subjetividade, a fim de alcançar não só a sublimação da palavra, mas, também, o mais profundo da expressão em liberdade - uma evocação que traz paz à alma, com novas esperanças em um caminho ainda a se recorrer.

Referências

- AHARONIÁN, C. El compromiso, la canción, la voz. **Algunos apuntes en torno a Idea Vilariño**. Revista de la Biblioteca Nacional. Montevideo, v. 6, nº 9, p. 261-278, 2014.
- ALONSO, S. **Música Literatura y Semiosis**. Madrid: Biblioteca Nueva, 2001.
- BERND, Z. (org). **Escrituras híbridas: estudos em literatura comparada interamericana**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1998.
- GADAMER, H. G. **Arte y verdad de la palabra**. Barcelona: Paidós, 1998.



HONOUR, H.; Fleming, J. **Historia del arte**. Barcelona: Editorial Reverté, 1987.

HORMIGOS RUIZ, J. **Música y sociedad-Análisis sociológico de la cultura musical de la posmodernidad**. Madrid: Fundación Autor, 2008.

PAZ, O. **Signos em Rotação**. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva S.A. 1996.

VILARIÑO, I. **En lo más implacable de la noche**. Bs. As.: Colihue, 2003.

VILLALTA, L. **O outro lado da música, a poesia** - relación entre ambas artes na historia da literatura galega. Vigo: A nossa terra, 1999.

ZUMTHOR, P. **Introdução à poesia oral**, Ed. UFMG, Belo Horizonte, 2010.

ZUMTHOR, P. **La letra y la Voz de la literatura medieval**, ed. Cátedra, Madrid, 1987.



Leituras transtextuais em *Figura da Sombra*: o efeito do paratexto

Ana Maria Klock (UNIOESTE)

RESUMO: Gérard Genette (1982) ao desenvolver a noção de relações transtextuais apontou as diversas possibilidades das relações do texto e seus antecedentes. Neste trabalho, utilizamo-nos do conceito de paratextualidade para compreender determinados aspectos presentes no universo diegético do romance *Figura na sombra* (2012), de Assis Brasil. A narrativa retoma a história e a biografia do médico e botânico francês Aimé Bonpland, que se erradicou na América no século XIX, e que caiu no anonimato ao viver nas regiões recônditas do continente onde se integrou à cultura e à realidade local. Pelas malhas da ficção, a obra realiza o resgate deste personagem esquecido pela historiografia, revelando a sua trajetória ao leitor contemporâneo por meio de um olhar renovado e ressignificado. No estudo desta produção, a aplicação do conceito de paratextualidade assenta-se no intuito de identificar como se constrói, pela retomada e alusão de símbolos, imagens e escritos anteriores, a coerência discursiva do texto e o efeito das estruturas extraliterárias. O paratexto, portanto, atua na tessitura da trama, unindo as diferentes partes do texto e do livro como um todo ao operar na construção das formas dialógicas e intertextuais, relação que se sustenta, na análise em questão, pela interação com outras produções e discursos que se relacionam à trama da obra.

Palavras-chave: relações transtextuais; paratextualidade; *Figura na sombra*.

Na experiência estética da recepção da obra literária enfatiza-se como fundamental extrair o texto do seu isolamento para relacioná-lo ao seu contexto de produção, o que envolve, por extensão, reconhecer além do seu processo de composição, o efeito do texto e o seu destinatário. É, portanto, componente imprescindível compreender tanto o caráter estético da obra quanto a sua função social, ou seja, a dimensão da sua recepção e efeito tendo como figura central deste processo o leitor, já que é este o destinatário da obra literária. Diante deste postulado, entende-se que

A obra literária não é um objeto que exista por si só, oferecendo a cada observador em cada época um mesmo aspecto. Não se trata de um monumento a revelar monologicamente seu ser atemporal. Ela é, antes, como uma partitura voltada para a ressonância sempre renovada da leitura, libertando o texto da matéria das palavras e conferindo-lhe existência atual. (JAUSS, 1994, p. 25.)

Na perspectiva de Jauss (1994), a relação entre literatura e leitor possui implicações tanto estéticas quanto históricas. A primeira se justifica por englobar uma avaliação estética construída pelo leitor no contato inicial com a obra, o que também envolve a sua relação com textos já lidos; já a segunda, abarca uma cadeia de recepções em que a compreensão dos primeiros leitores se mantém no percurso da história sendo enriquecida a cada sucessiva geração, revisitar que permite a construção de um novo sentido para o texto a cada período. Com esta permanência, o autor ainda enfatiza que o texto literário não é produzido para ser dissecado nos bancos universitários ou para ser de exclusivo deleite do crítico, mas reservado ao leitor, independentemente do seu nível ou capacidade de apreensão e criticidade.

Em vista do caráter histórico e estético e de como o texto literário é constantemente atualizado pelos leitores no decorrer do percurso da obra literária, apresentaremos, neste trabalho, uma análise do romance *Figura na sombra* (2012), do escritor Luiz Antonio de Assis Brasil, tendo como recorte de estudo determinados aspectos



que envolvem a figura do leitor na construção discursiva do texto. Para tanto, nos debruçamos sob o conceito de paratextualidade, uma das cinco categorias integrantes das relações transtextuais elaboradas Gérard Genette (2010), noção que exige uma leitura que transcende o texto verbal para dar sentido e significado aos aspectos externos da sua composição, sejam eles verbais ou não, e que orbitam a obra literária. Portanto, evoca-se a figura do leitor nesta esfera, pois é justamente pelo ato da leitura que o paratexto depende para ser entendido e correlacionado.

A narrativa em análise, *Figura na sombra* (2012), ficcionaliza a biografia do médico e botânico francês Aimé-Jacques-Alexandre Goujaud Bonpland (1773-1858), referenciado popularmente como Aimé Bonpland, e busca dar sentido à experiência dessa figura que deixou a Europa e as possibilidades de reconhecimento e fama para viver o resto da vida na província de Corrientes, Argentina. Em parceria com o seu amigo, e também pesquisador, o barão Friedrich Wilhelm Heinrich Alexander von Humboldt (1769-1859), empreenderam durante a juventude uma longa e exaustiva viagem de cinco anos pela América do Sul, catalogando e estudando a fauna e flora nativa, cujas contribuições, significativas para o conhecimento da época, foram compiladas em diversas publicações.

Assim como o título insinua, Bonpland ficou relegado à sombra e ao esquecimento, habitando o extremo sul-americano onde se integrou aos costumes, à língua e à identidade local, dando continuidade ao exercício da medicina e aos estudos botânicos, com especial atenção e importância à yerba mate. Por conta do seu isolamento, foi sendo gradativamente ignorado pelo discurso histórico europeu e americano, enquanto Humboldt ganhou pleno reconhecimento, tanto científico quanto histórico e literário. A narrativa de Assis Brasil traz para o primeiro plano essa figura ignorada, reavivando a memória para ressignificar a experiência desse sujeito em terras americana.

Na construção do referido o romance, o personagem aparece marcado pelo processo de transculturação cujo perfil se constitui pelo contato com as diferentes realidades culturais do continente americano, desencadeando, assim, por meio da viagem e dos constantes trânsitos, um sujeito que assimila e integra novos elementos no contato com o outro. Como traço desta diversidade de relações e acontecimentos que marcaram a trajetória do personagem, percebemos que os elementos paratextuais do romance se alinham à proposta temática da obra, refletindo de antemão, como se observa na capa e na contracapa, os eventos que se sucedem.

A noção de transtextualidade se define pela perspectiva de transcendência do texto, "tudo que o coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros textos" (GENETTE, 2010, p. 13). Neste denominador geral, Genette aponta cinco subdivisões enumeradas de acordo com uma ordem crescente de abstração, implicação e globalidade, sendo elas intertextualidade, paratextualidade, hipertextualidade, arquitextualidade, metatextualidade. Apesar destas formas transtextuais abarcarem certas especificidades do texto, o teórico ressalta que não devem ser consideradas como classes estanques, sem comunicação ou intersecção.

Mesmo com esta possibilidade de confluência entre os conceitos, neste momento no atermos especificamente à noção de paratextualidade, categoria na qual se identifica, no conjunto formado por um texto literário, a relação menos explícita e mais distante com os seus aspectos constituintes e que compõe o seu paratexto, apontados por Genette (2010, p. 15) como sendo

[...] título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, etc.; notas marginais, de rodapé, de fim de texto; epígrafes; ilustrações; release, orelha, capa, e tantos outros tipos de sinais acessórios, autógrafos ou alógrafos, que fornecem ao texto um aparato (variável) e por vezes um comentário, oficial ou oficioso.

Como sustentado, para que se desenvolva a leitura e compreensão do paratexto é necessária a figura do leitor para estabelecer a analogia e dar sentido aos componentes. Em vista disso, o teórico ressalta que "o leitor, o mais purista e o menos vocacionado à erudição externa, nem sempre pode dispor tão facilmente como desejaria e pretende" (GENETTE, 2010, p. 15) de um conhecimento que o viabiliza a desenvolver uma leitura dos aspectos paratextuais, já que, por vezes, são encarados apenas como ornamento ou formalidade. Como extensão desta lacuna, ignora-se também o fato de que os elementos paratextuais se apresentam em razão de uma intenção estética, seja do autor ou do editor, ou, ainda, para justamente estabelecer outras formas de relações dialógicas e intertextuais. Portanto, justifica-se o destaque dado ao papel do leitor que, neste caso, envolve um leitor mais experiente e com uma trajetória de relação com obras literárias anteriores, condição que o viabiliza a atribuir sentido para além dos componentes verbais



do texto, o que envolve certas referências que o livro, como um todo, lhe oferece para desvelar.

Pela organização ou composição da obra, é possível identificar diferentes níveis de relações paratextuais, envolvendo tanto aspectos verbais quanto estruturais e ilustrativos, os quais orbitam a externalidade e o limiar do texto e que preparam, de antemão, a recepção do volume. Como apontado, na composição do texto esses "componentes acessórios" apresentam distintas relações entre si possibilitando a ampliação do sentido, a exemplo do que ocorre com os elementos que constituem a capa e a contracapa.

No título *Figura na sombra*, um dos elementos paratextuais apontados por Genette, temos a alusão de algo, um objeto indistinguível, que subjaz à sombra, obscurecido e ofuscado. Pela sua função estratégica, que muito expressa ou revela sobre o objeto que acompanha, o título só tem o seu efeito concretizado se o leitor for capaz de decodificar o sentido ali contido para estabelecer, a partir das sua competência interpretativa, as ligações extraliterárias tanto com o texto que lê quanto com outros que são possíveis de atribuir uma relação transtextual. Desse modo, o título, em correlação ao texto central da obra, expressa a perspectiva que se explora no romance: tratar de uma figura que permaneceu à margem da história, esquecida, relegada à sombra e cuja identidade permaneceu desconhecida e ignorada. Porém, por justamente ocupar este limiar, é trazida para o centro da narrativa conquistando um lugar privilegiado ao ser iluminada pela matéria literária que inverter a ordem vigente ao transformar o sujeito histórico, a figura na sombra, em protagonista da sua própria história.

Pelo conjunto dos elementos constituintes do paratexto, identificamos na obra um forte diálogo entre o que se expressa no texto e a ilustração que acompanha a capa, imagem que também é evocada no discurso do personagem, o que só é possível de se constatar pela leitura do texto. A pintura *Humboldt und Bonpland in der Urwaldhütte* (1850), do pintor austríaco Eduard Ender, ilustra a capa das duas edições até então publicadas de *Figura na sombra*, ambas lançadas em 2012.

Identificamos na obra de Ender (imagem 1) todos os elementos que compõe a fisionomia do universo de trabalho dos naturalistas: a natureza selvagem ao fundo, os diversos materiais de trabalho, a disposição de inúmeras caixas e tipos de amostras coletadas para serem catalogadas e classificadas, além da presença dos próprios estudiosos, contrastando com a profusão do verde. Contudo, é na composição destes dois que se constata uma distinção. A figura à sombra é a de Aimé Bopland, retratado com a pele bronzeada, os cabelos castanhos, as roupas escuras, que em meio ao trabalho detém-se para encarar atentamente Humboldt; no primeiro plano da ilustração, iluminado pelo artista, está Humboldt, com o cabelo loiro, a pele alva e as roupas claras. Na composição da obra, pelo efeito do chiaroscuro, ou seja, o contraste que se realiza entre claro e escuro, há uma maior incidência de luz em um determinado ponto do retrato que, dada a perspectiva, o espectador é levado primeiro a reparar na figura iluminada, dando-se conta depois da segunda, que permanece à sombra e que quase passa despercebida ao olhar.



Imagem 1: *Humboldt und Bonpland in der Urwaldhütte* (1850), de Eduard Ender.
Fonte: Domínio público.

Contudo, verificam-se duas manipulações na transposição do retrato para compor a capa do livro (figura 2). Na obra de Eduard Ender, as duas figuras estão dispostas para o lado esquerdo, já na capa da obra verifica-se o efeito espalhado, em que ambas as figuras voltam-se para o lado direito. Também, além da inversão, ocorre uma economia na transposição da imagem. Na pintura de Ender destaca-se a profusão da natureza selvagem; já na capa de *Figura na sombra* identifica-se a manipulação no fundo e na natureza selvagem que compugnava o espaço ocupado por Bonpland, além da divisão da imagem por um



bloco preto vertical no qual está disposta a imagem de Humboldt, dando-lhe mais destaque no jogo entre o claro e o escuro.



Imagem 2: Capa da obra *Figura na sombra* (2012), de Assis Brasil.

Dada estas manipulações e inversões na ilustração original e a proposta do romance expressa no título de tratar da *figura na sombra*, entende-se que a obra propõe a abordagem de um sujeito esquecido, projeto que se orchestra sob uma perspectiva diferente da então realizada pelo discurso historiográfico que elegeu determinados sujeitos mantendo outros à margem. Além dos efeitos identificados nos campos apontados, outros componentes da obra também revelam uma relação paratextual, o que permite ao leitor atribuir novos sentidos ao texto, a exemplo do que ocorre na contracapa (imagem 3).



Imagem 2: Contracapa da obra *Figura na sombra* (2012), de Assis Brasil.

Ao observar o verso do livro, o leitor constata um padrão semelhante à capa no que toca à divisão do campo por um bloco preto vertical, mas que ao invés de trazer um retrato, revela, de um lado, um trecho do romance, e do outro, a sobreposição de diferentes imagens que, aparentemente, não apresentam uma conexão entre si. Neste amontoado de referências visuais, a composição recorda a um palimpsesto, substantivo definido como “um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo.” (GENETTE, 2005, p. 05). Dessa sobreposição de diferentes marcas que se acumulam durante o tempo em camadas ou em níveis e cujos traços anteriores são apenas vislumbrados, Genette complementa o sentido do termo para pensar a composição do texto literário, apontando que

[...] no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente hipertextos), todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve através da leitura, o lugar e a ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos. [...]. Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos. Este meu texto não escapa à



regra: ele a expõe e se expõe a ela. Quem ler por último lerá melhor.
(GENETTE, 2005, p. 05).

Ao tratar da imagem do palimpsesto recaímos na perspectiva de algo que pertence à memória, reminiscência de um passado percebido apenas pelas marcas, mas que ao estarem ali impressas podem ser desdobradas e ressignificadas, estabelecendo um novo sentido para algo que se perdeu no tempo. Nesta organização que não estabelece ordem nem hierarquia, predomina uma multiplicidade de relações coordenadas entre si que possibilitam distintas leituras, ou seja, não se prima por uma única visão, mas múltiplas e cujos significados estão camuflados, embora presentes e acessíveis. Ainda sob a relação do palimpsesto, tratando-se de algo que subjaz encoberto sob as camadas de antigas e novas escritas, a obra, pelo seu caráter híbrido de história e ficção, também se coloca como um palimpsesto, pois se constrói pelas malhas da ficção utilizando-se de antigas referências para reescrever um passado perdido em incertezas e ambiguidades.

Na abordagem da contracapa de *Figura na sombra*, identifica-se na sobreposição das imagens em primeiro plano o esboço em grafite do perfil de uma mulher, possivelmente e ao que indica no texto, em razão da similaridade dos traços, ser da Imperatriz Josefina; abaixo do esboço há uma ilustração aquarelada denominada Josephina Imperatrix Rosae – o que reforça a ideia da mulher do esboço ser da imperatriz cujo nome é Marie Joséphe Rose Tascher de la Pagerie –, feita pela ilustradora botânica Anelise Scherer seguindo as orientações dadas pelo próprio Assis Brasil para compor a imagem. Na sequência estão dispostas ainda duas borboletas e, ao fundo, compreendendo o espaço direito da capa, um texto sobreposto por outro com dizeres ilegíveis e que pelo formato sugere ser umas das cartas da autoria de Aimé Bonpland. Cada imagem, embora organizadas aleatoriamente, apresenta uma leitura própria e, quando postas em conjunto, traduzem a relação com a proposta e os percalços da narrativa.

Com base nestas atribuições tendo como referente o diálogo constante que se perfaz no interior da narrativa e as relações paratextuais, percebemos que o conteúdo que compõe a contracapa e o jogo simbólico que se lê coloca-se como uma leitura possível sobre o personagem. Na capa apresenta-se o retrato de Bonpland e Humboldt no que compreende a primeira fase da viagem à América, em que o naturalista francês esteve à mercê da autoridade do companheiro, disposto em meio aos instrumentos que utilizam para reger a organização da natureza, retratados segundo as normas da arte clássica; na contracapa, predomina a sobreposição aparentemente desordenada das imagens em que se apresenta o esboço da mulher, a rosa, as cartas e as borboletas, objetos que se destacam aquilo que compõe a segunda parte da trajetória de Bonpland, que se dá com a amizade da Imperatriz Josefina, a rosa que cria em nome da mulher, a borboleta que marca o próprio perfil de Bonpland e as cartas e tentativas de escrita endereçadas ao amigo Humboldt. A riqueza e a confusão imperam nesta segunda fase que marca o renascer, a transformação, o desejo e o amor. Pela divisão deste recurso, capa e contracapa são, também, imagens e construções que giram em torno da história e da narrativa do personagem, uma ordenada, a outra, rica e diversa.

Assim, a expressão e a leitura da obra se enriquecem a partir da sua relação com a iconografia e as imagens utilizada na composição da capa e contracapa e que por sua vez se correlacionam ao título, além do que é evocado no próprio texto por meio das palavras do personagem. Nessa relação paratextual que inter-relaciona os componentes do romance, estabelece-se, ainda, diferentes analogias ao se identificar no próprio discurso do personagem a presença de comentários, juízos e ironias quanto ao seu papel na história e a sua trajetória.

Além do que se apresenta por meio do protagonista, o narrador também projeta em diversos trechos da narrativa o contraste de sombra, como apagamento da imagem de Bonpland, e de luz, sob a figura de Humboldt, evidenciando-lhe as distinções como se verifica nestes e nos fragmentos anteriores, “nada escapava ao vulto gigantesco de Humboldt, que começava a projetar sua imensa e poderosa *sombra*” (ASSIS BRASIL, 2012, p. 99, grifo nosso); “mas ao mesmo tempo ele soube qual seria seu papel, daí por diante, ante a luz que emanava de Humboldt.” (ASSIS BRASIL, 2012, p. 104, grifo nosso); “como um astro numa órbita de eclipse, eu entrava na zona escura projetada pelo gigantesco vulto de Humboldt.” (ASSIS BRASIL, 2012, p. 155, grifo nosso); “eu me lembro de Humboldt assim como os planetas não podem esquecer a presença do Sol” (ASSIS BRASIL, 2012, p. 168, grifo nosso). Tal efeito reforça o distanciamento de Bonpland, mas reforça a sua visibilidade que se faz por meio do texto poético.

Nesse sentido, pela inter-relação entres estes elementos, percebemos que a composição da contracapa não segue uma ordem aleatória ou desconexa, pelo contrário, é possível atribuir a existência de uma intenção por trás da sua elaboração a qual se



relaciona ao corpo do texto. É válido apontar que é apenas após a leitura da obra que o leitor será capaz de atribuir sentido à composição para, assim, estabelecer um vínculo para a relação entre as imagens e o texto. Esta condição envolve, portanto, a competência leitora do interlocutor e a sua capacidade de atribuir sentido.

Para concluir, assim como foi apontado no início deste trabalho, em que a recepção da obra muda a cada geração ou período histórico, o paratexto também sofre a mesma mutabilidade. Como sustenta Genette (2005, p. 3), "the ways and means of the paratext change continually, depending on period, culture, genre, author, work and edition, with varying degrees of pressure". Ademais, além destas variantes, o paratexto envolve uma relação de não obrigatoriedade, em que não se exige do leitor o compromisso de perceber estes detalhes. Isto denota, portanto, que mesmo que o leitor não perceba o efeito dos componentes paratextuais em determinada obra, há momentos em que estes detalhes podem ter mais destaque e em outros em que serão completamente desconsiderados, vindo a ser completamente abandonados até passarem por um processo de ressignificação.

Conclusão

Buscamos expor neste estudo o efeito do paratexto na obra *Figura na sombra* (2012) e como estes elementos, aqui marcados pela capa e contracapa, estabelecem um diálogo tanto com a narrativa quanto com o passado do personagem evocado no texto. Com base na teoria de Gérard Genette (2005, 2010), o paratexto compreende os componentes que permeiam a obra na sua externalidade, ou seja, aquilo que não compõe o texto escrito propriamente dito e que em razão da sua natureza são, por vezes, ignorados pelo leitor que não percebe os efeitos de sentido que podem emanar destas unidades por considerá-las como um aspecto de menor importância na economia da obra. Em vista disso, entende-se que estes elementos ampliam as possibilidades de representação e significação da obra literária, efeito que só se faz perceptível pela capacidade do leitor em transcender a superficialidade da obra, atribuindo significado ao correlacionar tais aspectos à própria composição do texto, sendo que, caso não ocorra esta dedução, fica a critério de futuros leitores fazê-lo.

Referências

ASSIS BRASIL, L. A. de. **Figura na sombra**. 2. ed. Porto Alegre: L&PM, 2012.

ENDER, E. **Humboldt und Bonpland am Orinoco**. 1850. óleo em tela. 26 cm x 34.5 cm. Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, Berlin. Disponível em: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9f/Eduard_Ender_-_Alexander_von_Humboldt_und_Aime_Bonpland.jpg>. Acesso em: 14 out. 2015.

GENETTE, G. **Palimpsesto: a literatura de segunda mão**. Trad. BRAGA, C.; VIEIRA, E. V. C.; GUIMARÃES, L.; COUTINHO, M. A. R.; ARRUDA, M. M.; VIEIRA, M. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010.

GENETTE, G. **Paratexts: thresholds of interpretation**. Trad. Jane E. Lewin. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

JAUSS, H. R. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.



Metaficção historiográfica: *Vigilia del Almirante* (1992) – O enfrentamento do passado pela ficção

Gilmei Francisco Fleck (UNIOESTE)

RESUMO: La metaficción historiográfica se constituye en la escritura híbrida de historia y ficción posmoderna más crítica y deconstruccionista. El pasado de América ha sido revisitado por novelistas que se valen de las premisas de esa modalidad de novela para revelar la esencia de los discursos que forjaron un pasado que enalteció los héroes europeos y puso al margen todos aquellos que no integraban la clase dominante blanca y letrada que ejercía el poder, entre otras formas por la propia escritura. La novela *Vigilia del Almirante* (1992), de Roa Bastos, es un modelo de esa escritura crítica que revisa los datos del “descubrimiento” de América y demuestra la tesis mayor de la metaficción historiográfica: historia y ficción son discursos contruidos segundo las convenciones de quien los produce. Como productos de lenguaje, ambas narrativas están cargadas de ideologías. Nuestro propósito consiste en demostrar las peculiaridades de esa escritura con énfasis en las diferencias que la distinguen de las demás escrituras híbridas de la posmodernidad, considerando los aportes de Hutcheon (1991), Santiago (1978), entre otros.

Palavras-chave: metaficción historiográfica; *Vigilia del Almirante* (1992); Literatura Comparada.

O gênero híbrido de escrita literária no qual história e ficção se fundem e entrelaçam, conhecido por romance histórico, inaugurado pelo escocês Walter Scott, no início da segunda década do século XX, conheceu na América Latina as suas mais radicais transformações. O material histórico inserido na tessitura do romance – antes apenas um pano de fundo verossímil e de fácil absorção pelo leitor – passou a ser o cerne mesmo das manipulações espaço-temporais, ideológicas e linguísticas da escrita híbrida sob o manejo dos romancistas latino-americanos. Estes se aproveitaram da mistura entre história e ficção não para ambientar histórias de amor ao modo scottiano, mas para revisar criticamente as perspectivas hegemônicas sob as quais o passado da América foi registrado pelos invasores europeus que se valiam da escrita para consagrar seus heróis e estender o seu domínio sobre terras e povos.

Consideramos que esse gênero romanesco híbrido conta, atualmente, com cinco modalidades distintas de escritas. Estas são diferenciáveis pela forma com que o romancista manipula o material histórico, a posição ideológica frente ao passado consagrado pela historiografia e pelos recursos escriturais empregados na composição da obra. Tais categorias são: o romance histórico clássico ao modo scottiano; o romance histórico tradicional, derivado do clássico e, da mesma forma como este, acrítico frente ao discurso histórico; o novo romance histórico latino-americano, inaugurado por Alejo Carpentier, com *El reino de este mundo*, em 1949; a metaficção historiográfica, considerada por Hutcheon (1991) uma das manifestações críticas mais contundentes da pós-modernidade; e o romance histórico contemporâneo de mediação (FLECK, 2007), a mais atual das categorias híbridas de história e ficção, cuja essência está na conciliação entre as características mais tradicionais com aquelas críticas e desconstrucionistas do novo romance histórico e da metaficção historiográfica.

Nesse texto procuraremos nos dedicar à metaficção historiográfica que, muitas vezes, é confundida, inclusive por estudiosos do gênero híbrido, com o novo romance



histórico latino-americano que, em algumas de suas manifestações críticas, vale-se da autorreferencialidade como estratégia escritural, não se constituindo, contudo, em uma metaficção historiográfica. Tal equívoco advém do fato de que a estudiosa canadense Linda Hutcheon, ao propor a nomenclatura metaficção historiográfica para estas composições híbridas altamente críticas e desconstrucionistas, não se dedica a explicar quais são as características dessa forma romanesca que a diferenciam do novo romance histórico latino-americano, imenso conjunto de obras críticas do universo latino-americano no qual a metaficção pode ser empregado que não é considerado pela pesquisadora em seus estudos. O contrerrâneo de Hutcheon, professor Seymour Menton, em sua obra *La nueva novela histórica latino-americana 1979-1993* - amplo estudo sobre o novo romance histórico latino-americano - menciona, entre as seis características principais dessa modalidade, o emprego da metaficção como um dos meios, entre vários outros, de composição dessa modalidade.

Desse modo, muitos consideram um romance híbrido de história e ficção que emprega a metaficção como uma entre várias estratégias escriturais desconstrucionistas - como a paródia, a carnavalização, a ironia, a dialogia, a polifonia, a heteroglossia e os anacronismos exacerbados - como uma metaficção historiográfica. Essa não é nossa posição teórica, pois, a nosso ver, um romance que se constitui em uma metaficção deve conter a autorreferencialidade como fio condutor e organizador de toda a estrutura da obra, sobrepondo-se às demais técnicas escriturais pelas as quais a obra é composta.

Como a metaficção historiográfica dá mais ênfase ao "como a história é narrada" do que à "renarrativização do passado", é comum que as metaficções historiográficas, de fato, sejam romances com mais de um fio narrativo. Isso possibilita uma narrativa na qual um dos fios busque recuperar o evento do passado que se quer revisar e outro fio da mesma narrativa, com outra voz enunciativa, localizada, normalmente, no tempo presente do leitor, ou então em uma atemporalidade, teça os comentários sobre o processo de produção do discurso seja dela mesma ou da outra voz que reconta o passado. Desse modo, a voz essencialmente autorreferencial elucida os meandros da produção discursiva, fato que dá ao romance o status de metaficção historiográfica. Quando o fio narrativo é único, mas essencialmente autorreferencial, nós consideramos essa metaficção como "plena", caso que ocorre, por exemplo, no romance *Meu querido Canibal* (2000), de Antonio Torres.

Para uma melhor demonstração dessa composição, escolhemos o romance *Vigilia del Almirante* (1992), de Augusto Roa Bastos para expor como se constitui uma metaficção com vários fios narrativos.

Uma revisão crítica dos fatos, sob a perspectiva do colonizado, é o objetivo maior ao qual se propõe o romancista Augusto Roa Bastos ao longo da sua obra que aqui abordamos. Tal revisão se dá na medida em que o autor busca contrapor a hegemonia da cultura letrada introduzida pelo Almirante à cultura oral dos povos autóctones. Ele é o representante primeiro da cultura dominante eurocêntrica que impõe seu modo de conceber o mundo e os que nela existem - ao tomar oficialmente posse da terra pelos registros escritos que se dão logo que os europeus chegam à ilha de Guanahani, em 12 de outubro de 1492 -, um ato que desconsidera a cultura oral e o sistema de valores dos povos nativos habitantes da América e legítimos donos destas terras. Uma cultura que sobreviveu séculos, sendo transmitida de geração em geração em seus rituais próprios é argumentativamente invocada no romance de Roa Bastos como traço de autenticidade, de matéria-prima para a expressividade própria "de un mestizo de dos mundos" que se expressa com "su alma dúplice". Roa Bastos (1992, p. 11), ao advogar que sua obra é "ahistórica, acaso anti-histórica, anti-maniquea", lança-se ao desafio de mostrar que a base de toda e qualquer cultura escrita é, a priori, a oralidade e, neste ímpeto, busca dar aos eventos de 1492, e ao intrépido marinheiro em quem estes se centralizam, novas nuances derivadas da visão crítica de um narrador-historiador cuja visão busca, pela ideologia da mediação, exercer a estratégia do deslocamento da visão hegemônica europeia para a visão periférica do "entre-lugar" do discurso latino-americano (SANTIGO, 1978).

Entre as várias estratégias empregadas para tal fim, os narradores valem-se do ritual cultural antropófago dos valores outrora impostos à arte latino-americana pelas culturas dominadoras para digeri-las, assim como os textos que os relatam e, neste processo, produzir uma arte livre das angústias da influência, reflexos de ruptura com os padrões culturais impostos, para fazer reviver seus mais autênticos traços de povos, sobretudo, livres.

Tais efeitos se dão, ao outorgar aos narradores o direito de revisar o passado, analisar e comentar fatos que aí se deram sob a perspectiva do presente e de uma nova história. Estes narradores, na tentativa de romper com o discurso eurocêntrico e monofônico que ainda hoje sujeita o artista latino-americano à angústia da influência, sofrida desde suas primeiras tentativas de expressão cultural - sempre presa às fontes,



as estrelas, aos ditames canônicos de além-mar -, lançam-se, na instauração de um novo discurso polifônico e ex-cêntrico, à aventura de fazer com que sua personagem histórica, o Almirante Colombo, volte a escrever suas principais obras, registros considerados tanto históricos como ficcionais. Nestas reescritas, que compõem grande parte do romance, novas imagens de fatos passados e do próprio marinheiro, são geradas, por vozes que dialogam entre os diferentes níveis da diegese.

Duas delas são reescritas dos clássicos que fundamentam a poética do descobrimento da América. Estes são os registros autográficos do Almirante: o *Diário de bordo* (1492 - 1943) e *O livro das profecias* (1501) - obras existentes e tidas como fontes históricas - e um outro, denominado *Memórias íntimas* (ROA BASTOS, 1992, p. 260), que se pode entender como os registros efetuados pelo narrador autodiegético - o "eu" do Almirante que se manifesta ao longo do romance. Além destes, conforme menciona o narrador, "*al zarpar de la Isla de Hierro ha comenzado también a escribir la introducción al Libro del Descubrimiento*" (ROA BASTOS, 1992, p. 260). Tais reescritas serão incorporadas à ficção de Roa Bastos como técnica de deslocamento, a fim de possibilitar uma nova visão dos fatos sob o ponto de vista do colonizado.

Ao estruturar o romance em 53 partes, altera-se o foco narrativo, que ora se centraliza nas memórias de Colombo - compondo blocos narrativos nos quais sua é a voz enunciativa do discurso - ora na revisão crítica do passado - feita em determinados momentos por uma voz enunciativa que assume o papel de um narrador-historiador crítico e, ainda, nas revelações feitas por uma voz testemunhal - que decide compartilhar certas informações sobre o passado de Colombo não consignado nos anais da história. Desse modo, a narrativa se compõe de três fios distintos, guiados por vozes enunciadoras diferenciadas.

No fio narrativo guiado por um historiador adepto às premissas da nova história, vemos que este dialoga com outros especialistas em estudos históricos acerca dos cronistas das Índias, responsáveis pelos registros oficiais sobre o descobrimento da América. Essa voz enunciativa do discurso vai compondo blocos que releem, criticamente, em nosso presente, os registros do passado rememorado pelo protagonista Colombo, cuja voz comanda um dos fios. Cria-se, deste modo, o efeito de uma narrativa em refluxo, cujas ondas impelem tanto para frente - apontando para os efeitos dos atos passados no presente - como para trás, revelando aspectos não registrados pela historiografia tradicional, mas que, no romance, ganham o aval da memória do Almirante nos momentos que antecedem sua confissão final.

Ao remontar a história do Almirante, este narrador-historiador - capaz de assumir múltiplas vozes e perspectivas -, relê as obras do Almirante e também aquelas escritas por outros cronistas sobre suas aventuras e privilegia o espaço oral da lenda do piloto anônimo. Tal estratégia assegura a sua tese de que "*el habla y la escritura son siempre, inevitablemente, tomadas en préstamo de la palabra oral*." (ROA BASTOS, 1992, p. 123). Este procedimento, por sua vez, efetua o resgate de uma das mais importantes características dos povos autóctones americanos, cuja cultura oral imperava antes da chegada do homem branco: a primazia da linguagem oral.

Para o narrador-historiador o segredo para o artista latino-americano não ser mais um simples repetidor dos modelos literários impostos está longe de negar a influência que o passado de domínio exerceu sobre ele. Sua saída para esse impasse de expressão consiste em que o artista "*imponga el orden de su espíritu a la materia informe de las repeticiones, imparta a la voz extraña su propia entonación y la impregne con la sustancia de su sangre, rescatando lo propio en lo ajeno*." (ROA BASTOS, 1992, p. 123). Um exercício realizado com muito vigor na obra de Roa Bastos que demonstra total consciência de seu importante papel na elaboração do discurso mediador e descentralizador do poder quando expõe, no prólogo: "*Yo he perdido mi lengua en el extranjero. Y lo que expreso está dicho y escrito en una mezcla de lenguas extrañas con las que mi hablar no se siente solidario y de las que mi espíritu no se siente responsable*." (ROA BASTOS, 1992, p. 123). Porém é esta língua, produto do ritual cultural antropófago, que lhe serve de meio para deslocar o centro do poder pela arte literária a que se lança.

O autor de *Vigilia del Almirante* revela-se leitor de outras obras da temática do descobrimento, inclusive aquelas nas quais o experimentalismo formal e linguístico evidencia-se o traço mais marcante, como é o caso de *El arpa y la sombra* (1979), de Alejo Carpentier e *Perros del paraíso* (1983), de Abel Pose, com as quais estabelece vínculos de intertextualidade. Roa Bastos opta, porém, por uma escrita cujo experimentalismo formal é mais comedido, embora sua estrutura revele uma complexidade bastante elaborada e o leitor necessita empenhar-se com afinco em sua tarefa de reconstrução dos sentidos. Quanto à questão da linguagem, o romance prima por recuperar certos traços da oralidade típica da cultura dos nativos e, por outro lado, mantém o arcaísmo dos registros escritos típicos



do modo peculiar de Colombo expressar-se, como por exemplo em “*Diçe el Señor- dijo el canario - que siempre es peligroso haçer ofrendas de tanto apreçio a los que son ignorantes de su significado.*” (ROA BASTOS, 1992, p. 306).

O jogo da alternância dos narradores é também ilustrativo neste sentido, ao mudar-se o foco narrativo, a voz enunciativa do discurso, muda-se também o nível e a forma de expressão. Tal aspecto evidencia, além da presença da polifonia, em certos momentos da narrativa, o contraste de níveis de linguagem ao valer-se da heteroglossia como meio e possibilidade de expressão artística capaz de utilizar-se das essências inerentes à cultura dos nativos americanos.

O contraste entre a linguagem culta, escrita e dominadora do europeu invasor é contraposta ao arcaísmo da linguagem oral, na qual esta é defendida como base de todo o sistema de comunicação. Este aspecto leva o narrador a declarar que a palavra escrita, a letra, é sempre roubada, porque “*nadie puede llegar al vacío que está antes de la palabra última-última-primera, [...] todas las que sigan serán palabras robadas hasta la última-última-última que sea escrita en el mundo. Irremediabilmente.*” (ROA BASTOS, p. 122). Este mesmo enfrentamento dar-se-á com relação aos dois modos de registrar as experiências humanas no tempo e no espaço, ou seja, entre a narrativa ficcional e a narrativa histórica.

Vejam, a seguir, pela análise de alguns aspectos da obra, com que meios e estratégias literárias o romancista, defensor das ideias de “encobrimento” realizadas por Colombo em 1492 “*con el desenfado cimarrón del criollo cuyo estigma virtual son la huella del parricidio y del incesto, su idolatría del poder, su heredada vocación etnocida y colonial, su alma dúplice*” (ROA BASTOS, 1992, p. 11), realiza este ritual antropófago.

No romance, como anteriormente mencionamos, manifestam-se várias vozes e discursos que são regidos, principalmente, por dois narradores distintos: um narrador que assume a voz e a consciência do próprio Almirante que rememora, de forma seletiva, a sua própria trajetória, o que o torna, segundo as categorias de Gérard Genette (s/d), autodiegético. Isso compõe uma espécie de autobiografia, porém anacrônica, já que nesta voz o passado, o presente e mesmo o futuro, com referências a situações após a sua morte, coexistem -; por outro lado há a presença de um narrador heterodiegético - que não toma parte da diegese como personagem, se consideramos aqui as recordações de Colombo como essências da fábula - calcado em nosso tempo presente, que revisa e questiona os fatos históricos arrolados na trama.

Este narrador, que chamaremos de narrador-historiador, em certo momento transcende ao tempo e se desloca, penetrando no campo diegético das memórias de Colombo, para junto com o personagem protagonista, acompanhar com sua visão onisciente, no passado histórico, parte de suas aventuras, tornando-o, segundo as convenções de Genette (s/d) que aqui adotamos, homodiegético, ou seja, participante da fábula sem ser personagem principal, mas observador das ações. Este é uma espécie de alter ego do autor, imbuído da capacidade de assumir múltiplas vozes num intrincado jogo de perspectivas e funções, conduzindo, ordenando e reordenando a estrutura da narrativa, evidenciando, assim, a construção discursiva.

A alternância de blocos narrativos, cada qual conduzido por um dos narradores principais, com seus distintos discursos de múltiplas vozes e funções, cria-se uma impressão de movimento de vai e vem, como as ondas do mar, ora pronunciando-se um e calando-se o outro, avançando o relato de um ou aprofundando os questionamentos de outro, ora chegando mesmo a fundir-se e confundir-se numa narrativa na qual espaço e tempo não mais são, necessariamente, delineados ou ordenados, podendo coexistir ou sobrepor-se em suas distintas modalidades. Isso dá ao romance uma aparência de colagem onde aspectos díspares acabam revelando novas verdades sobre antigas histórias.

A atuação do narrador-historiador - que em suas peripécias e múltiplas atuações deixa o nível extradiegético e incorpora-se à diegese, passando a ser heterodiegético - ações que compreendem as partes XXV e XXVI do romance. Nestas partes, primeiramente, se estabelece uma comparação entre a personagem ficcional de Miguel de Cervantes - Don Quijote de la Mancha - com o personagem histórico Cristóvão Colombo e, em seguida, se comenta os conteúdos registrados por Colombo em seu texto *Libro de las Memórias*, uma das obras que o narrador anuncia como reescritas inseridas neste romance mas que desapareceram sem que qualquer historiador ou estudioso colombino tivesse acesso a ele. A tese de que a palavra oral se sobrepõe à palavra escrita se confirma quando se anuncia o destino desta obra que, como comenta o narrador-historiador heterodiegético:

[...] desaparecerá sin dejar rastros. No está enterrado en ningún archivo, en ninguna colección privada. No hay ningún vestigio de él en la memoria colectiva. No lo conocerán sus historiadores, apologistas ni detractores.



[...] Nada sabe de este libro esfumado el dominico Las Casas [...] No llegará tampoco a las manos del erudito [...] D. Pedro Mártir de Anglería [...]. No conocerá el Libro de las Memorias ni siquiera su hijo D. Hernando [...]. (ROA BASTOS, 1992, p. 205-206).

A essa exposição do narrador - leitor crítico dos registros escritos de Colombo, nos quais se incluem os conhecidos e os inventados - segue-se um novo bloco narrativo no qual a voz enunciativa do discurso passa, novamente, ao Almirante. Este, no tempo psicológico do enunciado, encontra-se ainda na imobilidade do mar de algas, porém no ato da enunciação ele está em seu leito de morte no quarto de Valladolid, tempo e espaço de todos os blocos que constituem os discursos autobiográficos do Almirante ao longo do romance. Assim, nestes apelos à memória, nos quais o navegante vai recriando a sua peregrinação até chegar aos pontos mais relevantes de sua aventura, ele retorna às recordações de sua travessia.

Colombo medita mais uma vez sobre a palavra falada e a escrita, apontando que "la palabra viva dice siempre la verdad aunque no la diga; la dice con una manera de decir que dice por la manera [...]" (ROA BASTOS, 1992, p. 168) e, por sua vez, a escrita "se a hecho para mentir. Cristaliza en la tinta la parte oscura de la verdad" (ROA BASTOS, 1992 p. 168), o que passa a exemplificar com a sua própria história. Faz-se deste modo a paródia dos escritos de Colombo no romance de Roa Bastos: um procedimento de leitura crítica é instaurado a fim de evidenciar outras possíveis perspectivas dos fatos passados.

O processo da narrativa das meditações de Colombo é interrompido pela chegada do frei Juan Buril com quem se põe a discutir sobre o que é a esperança e o castigo, passando-se do discurso indireto e indireto-livre para o discurso direto. O narrador autodiegético - Colombo - ganha na figura do Frei, um interlocutor. Da mesma forma como o narrador-historiador, em nível narrativo extradiegético, em sua busca sobre a autenticidade ou não da lenda do piloto anônimo, narrada na parte IX, também encontra um interlocutor. Este é um historiador especialista em cronistas das Índias - que se mantém sempre heterodiegético pelo envolvimento com a história narrada e a produção do discurso polifônico -, assegura a nosso narrador-historiador, que: "los hombres y los hechos que salieron de ella no hicieron más que falsear y convertir el descubrimiento en encubrimiento, según lo dice con sensatez un sabio jesuita de nuestros días que lucha en tu país por la causa de los indígenas sobrevivientes". (ROA BASTOS, 1992, p.70). A discussão ganha a dimensão do tempo presente.

A estratégia de possibilitar interlocuções aos narradores garante à obra de Roa Bastos dois dos aspectos mais importantes dos romances históricos metaficcionais: a dialogia e a polifonia, que geram um discurso onde a presença do hibridismo, segundo o conceito que lhe atribui Zilá Bernd (1998, p. 17-8) é marcante. Neste sentido também Bakhtin (1990, p. 110-111), menciona que "as construções híbridas têm uma importância capital para o estilo romanesco", uma vez que esta construção, no romance não, "pertence a um único falante, mas onde, na realidade, estão confundidos dois enunciados, dois modos de falar, dois estilos, duas 'linguagens', duas perspectivas semânticas e axiológicas".

No diálogo travado entre Colombo e frei Buril o "presente" é substituído pelas visões do futuro que tem o Almirante. Neste diálogo a imagem do visionário, em seu derradeiro momento, registra que "la habitación desconchada y desnuda de Valladolid se transforma otra vez en la camareta de la nao" (ROA BASTOS, 1992, p. 218). Neste interrupto processo de sobreposições, onde os discursos tendem a fundir-se e a linguagem passa a ser a do próprio Almirante, registra-se no seu Diário de bordo, num exercício de reescritura desta fonte, agora sob outro ângulo, os bem conhecidos fatos e circunstância da chegada da expedição de Colombo à ilha de Guanahani. Este novo registro aponta o dia 13 de outubro de 1492 como o dia do descobrimento e nele se relatam as explorações que logo foram empreendidas pelo Almirante. Esta reescrita feita na Vigília altera os fatos consagrados dos registros históricos.

O narrador-historiador, no capítulo "El memorial perdido", volta a sua posição analítica, questionadora e crítica para registrar, em relação ao que anteriormente expôs o "eu" narrador do Almirante, que:

Los relatos del capítulo anterior están entresacados del Diario de a bordo y en parte de los borradores del Libro del Descubrimiento. Componen estos pasajes el memorial que el Almirante asegura haber enviado a los Reyes desde Guanahani, pocos días después de su arribo a la recién bautizada isla de San Salvador. No llegó nunca a destino. [...]. Este memorial está compuesto con los fragmentos más incoherentes y como enajenados por la exaltación de la llegada a "las Indias" del Libro de las Memorias, libro inconcluso y también



desaparecido, del cual sólo han quedado apuntes ilegibles y cripticos en los escritos después desautorizados por el propio Almirante. [...]. Lo cierto es que Sus Majestades nunca recibieron el memorial que se perdió para siempre, como tantos otros salidos de la incansable grafomanía del Almirante. (ROA BASTOS, 1992, p. 259-261).

Ao desautorizar estas escrituras, tidas como documentos oficiais ou referenciais, o narrador-historiador tece também severos juízos sobre o Almirante e a empresa de descobrimento = "encubrimiento" (ROA BASTOS, 1992 p. 265) por ele realizado:

Su inagotable capacidad de engaño no sólo con los demás sino también con respecto a sí mismo, acabó por no poder ocultarle que, en vez de profeta de la epifanía prometida de un nuevo mundo y del encuentro de dos mundos, no era más que un fracasado, un malogrado, el peregrino errante del comienzo, un excluido ejemplar y sin remedio (ROA BASTOS, 1992 p. 262).

Invertendo o ponto de vista, este narrador busca dar uma ideia da percepção dos nativos deste ser estranho que aportara a suas terras e que estava, ali, claramente fora de seu ambiente. A descrição que se faz é completamente carnavalizada, permitindo ao nativo divertir-se com as torpezas daquele que julgavam ter vindo do céu. A inversão de poder é estabelecida:

Invitaron al Almirante a participar en la danza, y él tuvo que hacerlo sin ningún ritmo, muy desgarbadamente. La máscara, los collares y la renguera de sus pies lligados, le convertían ahora en espantapájaros de los mitos solares en medio de las risas de los indios que se burlaban de la inconcebible torpeza del hombre llegado del cielo. (ROA BASTOS, 1992 p. 271).

O tratamento artístico dispensado ao Almirante pelo narrador de Roa Bastos aproxima-se daquele já empregado por Abel Posse (1983), em sua obra *Perros del paraíso*, pela carnavalização, beirando o grotesco.

No capítulo "cuenta el ermitaño" (ROA BASTOS, 1992, p. 273) temos uma nova voz narrativa. Na parte XL o frei Ramón é mencionado como "Ramón, el ermitaño" (ROA BASTOS, 1992, p. 237) e essa voz pode ser a deste personagem que buscará relatar alguns dos fatos que se deram na ausência do Almirante, quando este voltou a Espanha após a primeira viagem ao Novo Mundo. Neste sentido esta parte da obra pode ser classificada como metadieética. Ela constitui uma história dentro da história narrada pelo protagonista e fora do conhecimento e das fontes investigadas pelo narrador-historiador. Esta sequência acaba com o relato de como Colombo foi salvo de uma estranha doença que o estava matando por um bruxo indígena que anuncia que: "el único alimento que podría hacerle revivir era la leche de una mujer recién parida" (ROA BASTOS, 1992, p. 277) e na cena que se descreve, onde Colombo é amamentado pela jovem índia, faz-se uma alusão a um novo nascimento: "creímos que se quejaba en sueños con el llanto de un recién nacido. Era el niño indígena que reclamaba con vagidos lo suyo." (ROA BASTOS, 1992 p. 277). Um desejo de transculturação se manifesta nesta cena descrita pelo narrador. Nela está explícita a possibilidade real de um verdadeiro encontro entre as nações, pela aceitação do "outro".

Nas partes finais da obra o narrador extradiegético, anteriormente calcado em nosso presente de onde revisa os fatos inerentes ao descobrimento, desloca-se novamente para os momentos finais do protagonista e, em certos instantes até funde-se com este na visão e percepção da realidade transtornada da vigília que está chegando a seu destino, instalando-se na mente do próprio protagonista, conseguindo, assim refletir daí, o que nela se passa:

En la sombría y desolada cartuja de Valladolid, yacente en su lecho, los ojos del Almirante continúan cerrados. [...] No está dormido ni muerto. Solamente agoniza. [...]. Ciegos hacia afuera, esos globos contemplan hombre adentro lo que ya no habrá de repetirse. La vigilia de toda una vida se va apagando en las miradas opacas. [...]. Ahora el tiempo no es ya para el anciano yacente más que una sucesión incoherente de imágenes. [...] Ninguna escritura podría transcribir su vertiginoso delirio. Oscilaciones fulgurantes, variaciones casi imperceptibles, cristalizadas e inmóviles en sí mismas a causa de su propia rapidez. [...] Tales imágenes y muchas otras semejantes son las que dan a su moriencia la continuidad ilusoria de un tiempo falso porque no es más que la ausencia de tiempo. Los que hizo en vida. Los que hará después de muerto. No han dejado ninguna huella. Sólo un nombre. El nombre desconocido de un desconocido. [...] No hay nadie más que



él. Hombre del minuto final. Sólo está esperando solo, sin más compañía que sus recuerdos, la caída del último grano de arena en la ampollita. (ROA BASTOS, 1992 p. 279-280).

Desta perspectiva se repassam ainda alguns dos fatos históricos mais relevantes aos olhos do Almirante, até que se chega a confissão final e a extrema-unção, ato no qual o cura comenta, parodiando a morte de Quijote, "Verdaderamente se muere y verdaderamente está cuerda el que fue loco caballero navegante" (ROA BASTOS, 1992 p. 293). O próprio Almirante, pede aos presente, "sólo quiero rogaros que perdonéis la locura de esta historia, los grandes disparates que en ella se describen como ciertos, y que únicamente lo son para mí [...]" (ROA BASTOS, 1992 p. 294). Para comprovar a lucidez e o arrependimento do Almirante este manda chamar o escrivão e pede-lhe que queime seu testamento e o substitua por suas últimas vontades (ROA BASTOS, 1992, p. 298) que são a demanda de todos os mandos anteriores, a renúncia de todos os seus títulos, privilégios e honras e a restituição a seus legítimos donos das terras e possessões a ele concedido.

Com esta redenção o Almirante bem ao estilo do realismo mágico "fue desvaneciéndose en la humareda cada vez más densa, hasta que no se le vía más" (ROA BASTOS, 1992 p. 298), numa sensação de que ele próprio foi deslocado do centro para a periferia, pelo discurso mediador do narrador-historiador de Roa Bastos.

A chegada de Cristóvão Colombo à ilha de Guanahani, em 1492, deu início a um processo histórico de mestiçagem pelo qual, segundo registra Arturo Uslar Pietri (1985, p. 345-357), O Velho Mundo, ou seja, o continente Europeu, já havia passado quando se constituíram as bases de sua cultura essencialmente mestiça. A descoberta do Novo Mundo coincide, justamente, com alguns dos episódios mais significativos do fim deste rico processo cultural na Europa que então buscava a soberania de uma raça, uma cultura, uma religião. Esse processo redutível e emprobrecedor iniciado na Europa desta época foi severamente imposto nestas terras descobertas. Pietri (1985, p. 345), porém, assegura que a partir da descoberta e ao longo de todo o processo de conquista e colonização não há como negar que aqui nem o europeu, nem o indígena e nem o africano seguiram sendo os mesmos. Na América descoberta por Colombo "las tres culturas, en grado variable, se combinaron y mezclaron para crear un hecho diferente, todavía no enteramente reconocido ni definido, que se reflejó en todas las formas de la vida, de la mentalidad y de la relación entre las gentes" (PIETRI, 1985, p. 450). Este é um dos principais argumentos da obra de Roa Bastos, negligenciado, quando não negado, pela cultura hegemônica e dominadora do colonizador europeu, que buscou impor aos demais segmentos da sociedade mestiça os seus sistemas políticos, econômicos, religiosos e culturais. Processo que transformou a América, segundo as palavras de Silviano Santiago (1978, p. 16-17), em um "simulacro que se quer mais e mais semelhante ao original, quando sua originalidade não se encontraria na cópia do modelo original, mas na sua origem, apagada completamente pelos conquistadores". Deste modo, ainda segundo Santiago (1978, p. 17) "pelo extermínio dos traços originais, pelo esquecimento da origem, o fenômeno de duplicação se estabelece como a única regra válida de civilização".

No romance de Roa Bastos se evidenciam, pela atuação dos distintos narradores as três dimensões da invasão europeia no continente americano: "la triplíce negación de América: la de una economía suficiente, la de las religiones verdaderas, la de lenguas y culturas propias". (ROA BASTOS, 1992, p. 332). Os argumentos que o narrador utiliza são exemplares: "el Almirante los considera gente muy pobre, en el momento mismo en que el descubridor está recibiendo todo de esos pobres. Niega la economía indígena al tiempo que es alimentado y sostenido por ella." (ROA BASTOS, 1992, p. 332).

Quanto à questão religiosa e linguística vale lembrar, mais uma vez, as palavras de Santiago (1978, p. 16) que expõe que "a doutrina religiosa e a língua européia contaminam o pensamento selvagem [...]. Evitar o bilingüismo significa evitar o pluralismo religioso e significa também impor o poder colonialista". A medida adotada neste sentido é eficiente, pois "na álgebra do conquistador, a unidade é a única medida que conta. Um só Deus, um só Rei, uma só Língua: o verdadeiro Deus, o verdadeiro Rei, a verdadeira Língua"

A edição do romance *Vigilia del Almirante*, no significativo ano de 1992, encontra também nos interstícios do discurso ficcional uma explicação evidenciada pelo narrador quando registra que "el primer paso de una conquista [...] es la ocupación de un territorio". (ROA BASTOS, 1992, p. 332), fato concretizado pelos invasores e que ninguém pode mais negar. Porém, o mais importante é que "su último paso, el definitivo, se da cuando la lengua de un pueblo ha sido también ocupada. No es extraño, pues, que uno de los últimos refugios de la resistencia de los pueblos haya sido siempre en la lengua". (ROA BASTOS, 1992, p. 332). A resistência pela língua é, pois, tema predominante no



romance de Roa Bastos cujos narradores estão constantemente discutindo a utilização da linguagem e suas modalidades distintas na tessitura da recuperação dos eventos do passado, dando à obra toda a força da autorreferencialidade que uma metaficção historiográfica requer.

Segundo registra Belei (2000) as culturas periféricas condenadas a sobreviver em uma dimensão de fronteiras entre dominantes e dominados, acabam por produzir práticas culturais de mediação. A fronteira não é jamais simplesmente uma linha divisória, mas um lugar que marca sempre o desequilíbrio de poder e conhecimento entre o central e o periférico, o superior e o inferior. A fronteira é o lugar de uma (des)valorização no qual o elemento subordinado não pode deixar de sentir ao mesmo tempo o desconforto da angústia da influência e o embaraço do inevitável desejo de copiar e imitar. Alguns "fantasmas" com os quais o narrador-historiador de Roa Bastos se enfrenta ao longo da narrativa.

As estratégias utilizadas por Roa Bastos não se restringem, contudo, apenas a mediação pelo deslocamento. Vemos em sua obra também os procedimentos do ritual antropofágico. Um exercício de apropriação que tenta absorver e integrar o que, na cultura do outro, é útil e valioso. Esta estratégia, analisada e empregada na escritura do romancista brasileiro Silviano Santiago (1978, p. 22-28) tenta superar a angústia da influência perante a superioridade de culturas centrais, devorando e digerindo seus artefatos culturais com o objetivo de um fortalecimento do nacional periférico que seria então capaz de gerar seus próprios objetos culturais e originais e igualmente valorizados. A devoração do estrangeiro seria assim equivalente não ao ato de copiar, mas a de um ato paradoxal de cópia criativa capaz de gerar autonomia e negar dependência. O prestígio cultural do movimento antropofágico é uma indicação segura do vigor da crença na ideologia da mediação em práticas culturais periféricas. Na perspectiva otimista de Haroldo de Campos (1978) a mastigação de discursos estrangeiros resulta em produção artística original na forma de um 'policulturalismo combinatório e lúdico' que constitui uma 'transnenciclopédia carnavalizada dos novos bárbaros, onde tudo pode coexistir com tudo'. A transculturação revela-se, assim, como uma possibilidade de redimir a identidade 'nacional' por meio da antropofagia enquanto prática estética. Na impossibilidade de competir com o Primeiro Mundo política ou economicamente, as nações do Terceiro Mundo, podem, pelo menos, considerar-se capazes de produzir artefatos culturais de primeira linha. Uma prática bem sucedida com o romance de Roa Bastos.

Referências

- BAKHTIN, M. M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais**. Trad. Yara Frateschi Vieira; São Paulo: HUCITEC, 1987.
- BELLEI, S. L. P. **Monstros, Índios e Canibais: Ensaio de crítica literária e Cultura**. Florianópolis: Insular, 2000.
- BERND, Z. (Org.). **Escrituras híbridas: estudos em literatura comparada**. Porto Alegre: Ed. universidade/UFRGS, 1998.
- BLOOM, H. **A angústia da influência: uma teoria da poesia**. Trad. Artur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- CAMPOS, H. de. **Poesia, Antipoesia, Antropofagia**. São Paulo: Globo, 1978.
- FLECK, Gilmei Francisco. **A conquista do 'entre-lugar': a trajetória do romance histórico na América**. Gragoatá (UFF), v. 2. sem, p. 149-167, 2007.
- GENETTE, G. **Discurso da Narrativa**. Trad. Fernando Cabral Martins, Lisboa: Vega Universidade, s/d.
- HUTCHEON, L. **Poética do pós-Modernismo**. Trad. Ricardo Cruz; Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- LARIOS, M. A. "Espejo de dos rostros. Modernidad y postmodernidad en el tratamiento de la historia". In: KOHUT, K. (Ed.). **La invención del pasado**. La novela histórica en el marco de la posmodernidad. Frankfurt/Madrid: Vervuert, 1997.



MENTON, S. **La nueva novela histórica de la América Latina**: 1979-1992. México D. F: Fondo de Cultura Económica, 1993.

POSSE, A. **Los perros del Paraíso**. 3ª ed. Barcelona: Argos Vergara, 1983.

ROA BASTOS, A. **Vigilia del Almirante**. Asunción: RP Ediciones, 1992.

SANTIAGO, S. "O entre-lugar do discurso latino-americano". In: **Uma literatura nos trópicos**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

TORRES, A. **Meu querido canibal**. 10.ed. Rio de Janeiro: Record, 2013.



O narrador e o ouvinte: a experiência como forma de ensino

Maria Eduarda Pinto Pereira (IFPR)

Orientador: Adenilson de Barros de Albuquerque (IFPR)

RESUMO: O presente artigo propõe uma análise da função e importância que o narrador exerce em sociedade. Para isso, recorre-se a diálogos *in loco* com pessoas consideradas experientes, pela sua idade acima de cinco décadas, e à leitura do romance *O pêndulo de Euclides* (2009), de Aleilton Fonseca. Entrevistados e personagem ficcional, de maneira que pressupõem mais semelhanças do que distâncias, transmitem suas histórias marcadas por experiências. A metodologia empregada nessa pesquisa, durante o desenvolvimento das entrevistas, caracteriza-se como etnográfica. Elas são comparadas ao longo do estudo com as atitudes, experiências e memórias do personagem sertanejo seu Ozébio, presente na obra de Fonseca. Outro aspecto comparativo a ser ressaltado refere-se à importância das narrativas e seu consequente aprendizado tanto para o narrador/personagem como para o pesquisador que empreende seu estudo.

Palavras-chave: narrador; pesquisa etnográfica; experiências.

A sociedade atual enfrenta um período altamente tecnológico. Por isso, há um afastamento de determinadas pessoas ou coisas tachadas como desatualizadas. É nesse contexto que se encontra o narrador, a voz potente que, noutros tempos, somente através de sua história de vida conseguia ensinar por meio de suas experiências. No entanto, não é por que o narrador agora é tido como desatualizado que ele não tenha nada importante para transmitir e principalmente ensinar.

Como no presente artigo busca-se revelar aspectos relativos à importância do narrador a partir de fontes orais¹ e literárias, na análise da primeira empregar-se-á a metodologia de pesquisa denominada qualitativa a qual é caracterizada principalmente por não ser limitante, pois segundo Silva et al. (2010) há uma variedade de técnicas empregadas neste método que tem como finalidade aprender e interpretar os significados existentes no ambiente da investigação. Nas análises aqui desenvolvidas, este traço torna-se fundamental, já que "[...] os métodos qualitativos buscam explicar o porquê das coisas, exprimindo o que convém ser feito, mas não quantificam os valores e as trocas simbólicas nem se submetem à prova de fatos" (SILVEIRA; CORDOVA, p. 32, 2009). A imediatização e comprovação total dos fatos são um forte traço da sociedade atual. Deve-se a essa característica particular da sociedade a perda de significação e importância do narrador, que vem sendo constantemente bombardeado com questionamentos, quando escutado, a respeito da validação de sua fala.

Em conformidade com a metodologia citada, algumas entrevistas foram empreendidas em pesquisa caracterizada como etnográfica, pois esta valoriza a amplitude da dedução, observação, contato direto com quem vivencia os fatos e principalmente pela liberdade proporcionada ao entrevistado ao narrar suas experiências. Segundo Marconi e Lakatos (2011, p. 285), definiu-se a pesquisa etnográfica como aquela que traz reflexões, não apenas ao objeto de estudo, mas principalmente ao pesquisador. Partindo desse pressuposto, esse tipo de pesquisa caracteriza-se por visar não apenas colher informações, mas inclusive construir aprendizados. O limiar dessa pesquisa é a inserção ao contexto e "[...] a etnografia é um método e um ponto de partida, é a interação entre o pesquisador e os seus objetos de estudos" (MOREIRA; CALEFFE apud SILVA et al., 2010, p. 5). Não há apenas um contato superficial entre pesquisador e objeto de estudo, principalmente neste tipo de pesquisa. Para que haja um resultado satisfatório, deve-se

¹ Devido à política que projetos desta categoria são submetidos, optou-se por não nomear as fontes orais. As autorizações para publicação estão, contudo, em posse da pesquisadora.



ocasionar uma interação adequada entre ambos, estabelecendo uma relação de confiança. O resultado disso é o pesquisador tornar-se também "cobaia" de seu próprio estudo, pois passa a analisar a si mesmo não vendo mais a pesquisa como algo tão distante e puramente científica. Ele começa a examinar que tipo de sentimento este contato tem provocado nele e o quanto pode aprender com isso.

É juntamente com o estudo da literatura que a pesquisa etnográfica (as entrevistas realizadas) será analisada, tendo como fonte de comparação o romance histórico *O pêndulo de Euclides*² (2009), de Aleilton Fonseca. Trata-se de uma narrativa/homenagem ao centenário da morte de Euclides da Cunha em que o autor resgata a história da Guerra de Canudos, ainda viva na memória dos sertanejos em pleno século XXI. O livro tem seu início diante do desconforto de um pesquisador que, apesar de estar tão próximo geograficamente do local da antiga guerra, ainda se sente distante quanto a sua compreensão a respeito dela. Na instigante vontade de esclarecer suas dúvidas a respeito do conflito, o pesquisador juntamente com mais dois amigos, vai ao encontro do lugar onde ocorreu a guerra. No local, ele se depara com um povo simples e acolhedor que o faz refletir não somente a respeito de suas questões sobre a guerra, mas até mesmo sobre si.

Além de dar lugar à fala do sertanejo, na obra o autor faz referência aos escritos de Euclides da Cunha, jornalista contemporâneo à guerra que escreveu a respeito do sertão nordestino e dos conflitos de Belo Monte, assim também denominada pelos seguidores de Antonio Conselheiro o arraial de Canudos. Um dos vários pontos relevantes do romance é a reflexão a respeito da "repentina" mudança de opinião do jornalista Euclides da Cunha sobre a guerra. A partir disso o autor constrói toda sua narrativa, destacando o papel importante de um personagem à trama: seu Ozébio. É antes e depois dele que se dão as duas posturas de Euclides da Cunha. Na primeira, critica tanto a aggrupação como os atos dos sertanejos. Posteriormente, caracteriza a guerra como uma atrocidade desmedida.

As críticas de Euclides da Cunha demonstravam um jornalista carregado de indignação, como é perceptível em *A Nossa Venda*, artigo publicado no jornal *O Estado de São Paulo* em 1897:

A mesma coragem bárbara e singular e o mesmo terreno impraticável aliam-se, completam-se. O *chouan* fervorosamente crente ou o tabaréu fanático, precipitando-se impávido à boca dos canhões que tomam o pulso, patenteiam o mesmo heroísmo mórbido difundido numa agitação desordenada e impulsiva de hipnotizados. (CUNHA, 1897).

Dê maneira diferente, Euclides da Cunha se comporta ao escrever sobre os sertanejos em sua obra *Os Sertões* (1902):

O sertanejo é, antes de tudo, um forte. Não tem o raquitismo exaustivo dos mestiços neurastênicos do litoral. [...] Basta o aparecimento de qualquer incidente exigindo-lhe o desencadear das energias adormecidas. O homem transfigura-se. Empertiga-se, estadeando novos relevos, novas linhas na estatura e no gesto; [...] e da figura vulgar do tabaréu canhestro reponta, inesperadamente, o aspecto dominador de um titã acobreado e potente, num desdobramento surpreendente de força e agilidade extraordinárias. (CUNHA, 1902, p. 66).

Para melhor compreensão da mudança de opinião de Euclides da Cunha, não esclarecida historicamente, vale destacar o personagem seu Ozébio que revela ficcionalmente o motivo da reviravolta na postura de Euclides da Cunha. Destacam-se também suas memórias e a seletividade em compartilhá-las. Portanto, esse personagem em razão de suas características pode ser comparado ao narrador encontrado na vida cotidiana como as pessoas entrevistadas durante a presente pesquisa.

Uma das características principais dos narradores é serem seletivos com quem compartilham suas memórias e experiências. Essa característica tão peculiar pode ser notada não somente no personagem seu Ozébio, mas inclusive nos narradores da "vida real". Ao chegar à região de Canudos, acompanhado de dois amigos, o narrador/personagem de *O pêndulo de Euclides* (um pesquisador grandemente interessado pela história da guerra a partir do olhar dos sertanejos) recebe uma informação de seu guia a respeito de um senhor: "O velho é cismado. Mas tem dia que ele está de paz, recebe visita e aceita conversar. Se ele for com a cara da pessoa, é capaz de bater um bom papo" (FONSECA, 2009, p. 39). O pesquisador que estava ansioso por uma boa informação, é aconselhado a visitar

² O romance citado possui informações peculiares a respeito da Guerra de Canudos. No entanto, o enfoque na obra escolhida não está nas informações a respeito da guerra, mas no papel desempenhado pela memória do narrador/personagem seu Ozébio ao se lembrar dela.



o grande senhor Ozébio que apesar de não ser muito amável com os denominados "homens letrados", tinha muita história importante e interessante para contar em seus dias de bom humor. A regrada amabilidade sentida pelo personagem seu Ozébio quando se trata de pesquisadores, pode facilmente ser compreendida em uma de suas falas:

Faz tempo que pessoas estudadas, assim como o senhor, vêm aqui e se tornam donas daquilo que antes só a gente sabia. Elas vêm com finezas, palavras mansas, e se abastecem de nossas prosas. Depois, picam as rodas na poeira e nunca mais pisam os pés em nossa porta. Isso eu acho errado, eu condeno. (FONSECA, 2009, p. 44).

Este trecho torna-se instigante quando comparado à vida rotineira, pois não é somente no ambiente da literatura que há o "aproveitamento" e em seguida o descarte do objeto de estudo. É claro, não há o menor problema em pesquisar determinado contexto social ou determinadas pessoas. Estranho seria não fazê-lo. A problemática se encontra no momento em que o pesquisador "esquece" o motivo de sua pesquisa e age com o intuito de apenas obter resultados com vistas a catalogações artificiais ou expansão do próprio currículo. É devido a isso que o personagem seu Ozébio eleva sua crítica à atitude dos pesquisadores que apenas colhem as informações que julgam ser necessárias e esquecem até mesmo de quem as cedem.

A importância agregada ao personagem seu Ozébio, como já sugerido, está na "manutenção" de sua memória ao longo dos tempos. É por causa dela que possui histórias interessantes para aqueles que o rodeiam cotidianamente e para o pesquisador. Ao se falar da memória, contudo, quase que automaticamente se liga a ela a função de apenas remorar. Porém, "[...] a memória individual grava, recalca, exclui, relembra, é evidentemente o resultado de um verdadeiro trabalho de organização." (POLLAK, 1992, p. 5). As histórias do personagem não são diretamente ligadas ao fato, não são memórias dele durante a guerra. A memória que ele guarda com todo cuidado é de momentos em família com seu avô: "Meu avô proseava, às vezes falhando na sua memória, então meu pai inteirava os termos, eu ia só ouvindo e resguardando" (FONSECA, 2006, p. 46). Seu avô havia presenciado a guerra e o personagem seu Ozébio havia presenciado a narrativa de seu avô. Apenas de assuntar as conversas dele com seu pai, o personagem seu Ozébio aprendeu e assumiu a responsabilidade de guardar e principalmente cuidar dessas ricas memórias, que se tornaram patrimônio da família.

Para a análise aqui em curso, é interessante que se recorra à ideia de narrador, apresentada por Benjamin (1994) e de caçador e guarda-caça, segundo Bauman (2007). Em seu texto intitulado "O narrador" (1994), Walter Benjamin atribui o ato de contar histórias e experiências ao narrador, o qual ele caracteriza como um perfeito contador de histórias, pois não realiza uma narrativa vazia, mas faz com que suas experiências sejam agregadas a ela. Sendo assim, Benjamin utiliza de exemplos para elucidar os "tipos" de narrador. "Se quisermos concretizar esses dois grupos através dos seus representantes arcaicos, podemos dizer que um é exemplificado pelo camponês sedentário, e outro pelo marinheiro comerciante" (BENJAMIN, 1994, p. 199). O camponês tem muitos ensinamentos para transmitir usando de sua memória, relacionando-a aos seus conhecimentos sobre a história do território que o cerca. Já o marinheiro comerciante, graças ao estilo de vida viajante que leva, tem também muitas narrativas para realizar, fazendo um apanhando das situações que vivencia, transformando-as em ensinamentos quando narra os acontecimentos.

Considerando ainda os representantes arcaicos apresentados por Benjamin, eles podem ser comparados às definições ofertadas por Zygmunt Bauman (2007) acerca da sociedade pós-moderna. Para Bauman, a sociedade deste século vive a era dos caçadores, que podem ser definidos pela compulsão em caçar, mesmo quando não necessitam de tal. Devido a sua rotina de caça, o caçador se encontra acostumado a fazer e conseguir tudo de maneira rápida e eficiente e se livrar do que obtém, de forma mais rápida ainda. É neste ínterim, que se encontra o guarda-caça. Vítima do mundo dos caçadores, o guarda-caça vive estatizado, ele defende a caça obtida pelo caçador. Porém, apesar de estatizado, o guarda-caça tem muito mais histórias para contar que o próprio caçador, visto que, a forma como vive e observa o mundo ao seu redor assemelha-se à forma como vivia os representantes arcaicos de Benjamin. Com isso, neste século conturbado pelos caçadores, ainda assim há bons narradores, aqui representados pelos guarda-caças de Bauman, mas que vivem marginalizados por uma sociedade imediatista, que busca cada vez mais por informações efêmeras.

Para Benjamin (1994, p.13): "A memória é a mais épica de todas as faculdades." Utilizando-se dela, o personagem seu Ozébio se lembra da guerra, pois as memórias dos momentos vividos com o avô são tão importantes e destacadas da seguinte maneira: "Dele



herdei o nome e as histórias repassadas, que isso fica de boca em ouvido, de pai pra filho, de avô pra neto" (FONSECA, 2006, p. 46). Foi o avô o responsável pelos ensinamentos sobre a importância de se lembrar da guerra e da devastação que ela provocou: "A gente vive a vida sem saber das heranças" (FONSECA, 2006, p. 46). É graças também à influência fundamental de seu avô que o personagem seu Ozébio pode criar sua opinião a respeito da guerra, entender e testemunhar através das narrativas ouvidas quando criança sobre os acontecimentos nos confrontos bélicos.

De maneira similar, procedem os narradores de todos os dias, os avôs da vida "real", tanto sertanejos como quaisquer outros. Eles selecionam, através de sua vasta experiência, as histórias importantes de suas vidas e observações feitas ao longo dela. De forma simples ensinam por meio de suas falas. Em alguns casos estes narradores são testemunhas de fatos importantes não só de sua história, mas até mesmo da história de sua região, país e mundo, como o caso do personagem seu Ozébio que apenas se considera um simples sertanejo. Mas este "simples sertanejo" foi um dos poucos que restaram para testemunhar histórias importantes que se perderam ao longo dos tempos. Há certa melancolia em se constatar que muitos como este personagem se encontram pelo mundo afora e que ao mesmo tempo não estão tão distantes assim. É o caso de um pioneiro que ajudou a construir a cidade de Umuarama, no noroeste do Estado do Paraná - Brasil e concedeu uma entrevista a ser comentada no presente artigo.

A cidade em questão é ainda considerada jovem se comparada até mesmo com a capital do Estado. Há quem diga estar na cidade desde sua construção, alegando inclusive conhecer lugares que nem mesmo existem mais. Outras informações são facilmente confirmadas como a de um dos pioneiros que desempenhou papel importante na construção da cidade. O pioneiro conta, de maneira orgulhosa, que viu a cidade ainda mesmo com suas feras, animais que habitavam a região recém-desbravada. Ele alega que sua adolescência difícil, sempre penando no trabalho desde muito cedo, o ensinou que um homem valoroso é aquele que honra seu nome através do trabalho. E foi este pensamento que o guiou até a terra que se chamaria Umuarama posteriormente.

Era uma época de venda de terras na região. O pai ucraniano do pioneiro se casou com uma moça polonesa até então desconhecida (que mais tarde se tornou sua mãe) para poder comprar as terras no Brasil onde, principalmente no Paraná, ainda eram muito desejadas e o ponto positivo era que muitas ainda não haviam sido exploradas. O pioneiro ainda muito jovem e com sua ambição ainda fresca deixou tudo o que conhecia de lado e abraçou o serviço no noroeste do Estado oferecido por uma companhia conhecida pelo nome Melhoramento Norte do Paraná. Foram anos de trabalho duro e solidão, principalmente depois da morte de seu companheiro a qual conta com pesar: "Um dos únicos amigos que tive". Anos de muito trabalho renderam a ele estabilidade financeira ("Nós pioneiros fizemos sorte"), mas também o afastamento da família. Sua dedicação ao trabalho juntamente com o desinteresse em estabelecer um relacionamento duradouro com alguém o vetou de se casar e ter filhos.

Apesar de passar a vida quase toda solitária, o velho pioneiro não demonstra arrependimento em ficar só, até o dia em que se machuca e vê que com a idade avançada precisava de alguém que dele cuidasse. Ele tinha por volta de 71 anos, "[...] eu era forte de tudo ainda", quando em um dia de chuva que fazia compras caiu na rua e se machucou gravemente. Ele conta com seu jeito rústico e firme, mas banhado de pesar, que se machucar foi o que de menos teria acontecido, já que as palavras dos que o olharam o machucou mais: "Deve ser um bêbado caído". Foi uma mulher que se compadeceu por ele e o levou ao hospital. Depois ele passou a morar no asilo, já que não tinha mais condições de viver sozinho por causa de sua idade. Segundo ele, é no asilo que ele vive a vida que pediu a Deus: "Eu gosto daqui, eles me tratam bem, as meninas cuidam de mim, me dão os remédios, me levam pra passear, lavam as minhas roupas e as roupas de cama".

Apesar de ser um dos principais pioneiros da cidade de Umuarama, ele demorou cerca de 60 anos para ser reconhecido e homenageado pelas autoridades. Descobriram-no por meio de uma reportagem feita por um jornalista da cidade. Mesmo com as grandes e duras jornadas de trabalho, com o afastamento da família e com as dores, nada o orgulha mais do que exibir sua menção honrosa aos que o visitam. Embora o velho pioneiro seja conhecido por não ser uma pessoa tão fácil de lidar, (como o personagem do romance *O pêndulo de Euclides*, seu Ozébio, pela mesma seletividade que tem com suas companhias) assim que surgiu a pergunta sobre se seria ele o famoso pioneiro da cidade de Umuarama, ele fez questão de se dirigir ao seu quarto para mostrar as inúmeras fotos e a homenagem em sua parede. Nada o alegria mais do que contar a história da cidade que ajudou a construir. A entrevista que prometia ser difícil, segundo as coordenadoras do asilo, foi uma das mais prazerosas e espontâneas realizadas. Ao longo da conversa que, segundo ele, teria sido a mais longa de sua vida: "Nunca conversei com ninguém por tanto tempo", em nenhum momento



o pioneiro vacilou ou se recusou a contar a linda história da cidade. Cada vez que contava mais um pouco da história, se sentia ainda mais confortável para ir além, tanto que ao final rompeu-se a barreira entre pesquisador e entrevistado a ponto dele gentilmente pedir que aquele momento fosse registrado com uma foto, para que quando revelada pudesse ser acrescentada em sua parede, juntamente com as outras diversas memórias que o deixa tão feliz.

Voltando ao romance de Aleilton Fonseca, além do personagem seu Ozébio, que possui suas características peculiares e marcantes, outros personagens como dona Laudilina, avó do narrador/personagem, também traz uma reflexão a respeito da personalidade de seu neto. Ele ainda criança e cheio de curiosidades da idade, vivia a questionar sua avó a respeito da guerra: "Certa vez perguntei a minha avó o que ela sabia sobre a guerra dos sertanejos. E ela, com paciência e boa vontade, puxou pela memória e tentou me explicar". (FONSECA, 2009, p. 16). De maneira congênere também age os narrados que estão cotidianamente mais próximos de pessoas dispostas a ouvi-los. Eles possuem, de maneira geral, uma paciência e uma prontidão que não se pode medir quando se trata de narrar suas experiências, histórias ou seus assuntos mais marcantes, mesmo que não sejam os mais agradáveis. Nem tudo que se encontra na memória é fácil de ser contado, porém tudo que está na memória e ainda mais quando se trata de uma memória pertencente à trajetória pessoal de um narrador, pode ser ensinado através de uma história que também será agregada à experiência do ouvinte.

Como retrata o caso da avó do narrador/personagem, que ao se lembrar da guerra se entristecia, de maneira análoga se comporta o caso de uma senhora italiana de 93 anos que desde muito menina aprendeu a se cuidar sozinha e cuidar de seus irmãos. Esta senhora relata que a mãe (ainda muito nova) havia falecido e deixado os filhos aos cuidados somente do pai: "Meu pai trabalhava. Não tinha como ele colocar feijão na mesa se perdesse tempo cuidando dos filhos". Então, a partir disso, sendo a segunda criança mais velha da casa, se tornou a "mãe" de seus oito irmãos, incluindo o mais novo, um recém-nascido de quatro meses. No entanto, as várias funções que lhe foram atribuídas logo após a morte da mãe, não a fizeram se tornar alguém amarga ou frustrada. A senhora conta que aprendeu a ler e a escrever com os irmãos que iam à escola, e a costurar com a mãe quando era mais jovem. Fala com muito orgulho que foi essa carreira que escolheu para a sua vida, costurar: "Eu costurava de tudo, até vestido de noiva".

Ela nunca pôde ter filhos, então depois de muitos anos de casada pegou um garoto para cuidar. Em determinado ponto da entrevista foi questionado a ela a respeito da relação estabelecida com o filho. Ela, de maneira firme, diz que é excelente. Já percebendo o possível intuito da pergunta, já se adiantou e disse: "Eu escolhi estar aqui, minha vida já vivi e meu filho tem que viver a dele agora, não vou atrapalhar". Com seus 93 anos de experiência, a senhora conserva suas memórias e principalmente fortes traços de sua religião que teria sido motivo principal de sua permanência no "lar". Todos esses anos de experiência adquirida pela senhora a ensinaram a viver um dia de cada vez, a fazer o que deve ser feito e não se arrepender do que já passou.

Indo além do que muitos pensam, não são as pessoas que moldam as situações da vida para se encaixarem às suas experiências. Pelo contrário, as experiências proporcionadas por essas situações são o que as moldam. Os narradores, tanto os mais velhos como os mais "novos" que foram entrevistados além dos mencionados neste artigo, alegam que no decorrer de suas vidas deixaram as experiências os moldarem, pois assim abriram oportunidades para aprender com cada uma dessas experiências. Um exemplo disso é o que se verifica com a vida do personagem seu Ozébio. Ele se adaptou perfeitamente a sua atual situação:

Se eu dou um suspiro assim arrastado, é porque estou contente. Meu olhar me foge pela janela, percorre as caatingas ao todo, sobe e desce os descampados. Meus olhos batem asas pelo céu limpo e ressecado, como se fossem atrás de uma ararinha-azul. Se eu falo devagar, é porque já perdi a pressa de viver. Já corri muitas estradas, encontrei muita gente, troquei muitas prosas. Hoje me calo, me concentro, presto atenção a cada passo da vida. Ontem, fui menino; hoje, estou velho. (FONSECA, 2009, p. 136).

O personagem que aprendeu desde sua infância a se adaptar à vida difícil do sertão, de maneira a exercer um trabalho duro para que se sobrepusesse à dureza da terra, precisou em determinado momento se adequar à idade avançada. Nessa nova parte de sua vida, o personagem seu Ozébio ainda consegue tirar algum "aprendizado" das experiências que lhe são ofertadas nesse tempo. Ele percebeu que se colocar em posição de contrariedade a respeito da restrição provocada pela idade só o faria infeliz. Com isso, ele passa a olhar o mundo de modo mais calmo e paciente. O personagem seu Ozébio aprende a dar importância até mesmo às coisas menores.



Mantendo a linha de aprendizado que condiz aprender e se adaptar a toda situação ministrada pelas experiências da vida, pode-se observar a vida de um casal popularmente conhecidos pela região de Umuarama, por família e amigos como pastor e pastora. Apesar de jovens se comparados aos entrevistados mencionados acima, tanto o pastor como a pastora enfrentaram e enfrentam uma vida cheia de submissão e dedicação ao trabalho desempenhado. Graças à dedicação verdadeira ao trabalho, o ato de mudar-se para eles já é algo banal há muito tempo. É de forma tranquila e sem pressa que eles narram suas histórias.

Ambos naturais de Minas Gerais viveram predominantemente na capital Belo Horizonte até o momento em que foram chamados para realizar a obra religiosa. Quando se trata de abandonar determinadas coisas, se pensa que nem tudo pode ser deixado de lado. Mas de maneira diferente se comportou o pastor. Ele teve de abandonar, ainda jovem, um emprego estável que, para a idade e vindo de uma família que não possuía muitos bens, era considerado bom e lhe proporcionaria uma estabilidade financeira. Já para pastora, assumir a fé ocasionou uma mudança drástica no seu relacionamento familiar. Desde muito pequena ela era vista como o "mimo do pai", "a filhinha do papai", até o momento em que o pai a fez escolher entre a fé e ele. Ela firmemente escolheu a fé e ao fazer isso, as relações foram definitivamente cortadas. Ele alegou de maneira firme, como ela conta com olhos marejados: "Você não é mais minha filha". Essas foram as primeiras escolhas difíceis feitas pelo casal. No entanto, apesar das inúmeras coisas deixadas de lado, em nenhum momento percebe-se arrependimento vindo das narrativas deles. Ambos afirmam com total suavidade e serenidade que nasceram para desempenhar tal papel e que isso os realiza.

Ao analisar o desenvolvimento dos estudos durante as entrevistas e a leitura de aspectos das experiências narrativas presentes no romance *O pêndulo de Euclides*, se pode refletir a respeito do comportamento do pesquisador diante do recebimento e processamento das diversas informações obtidas segundo a realização de uma pesquisa etnográfica, em comparação com a leitura de um romance. Nas entrevistas, conduta habitual entre pesquisador e objeto de estudo consiste em observação empreendida pelo pesquisador e condução da conversa, utilizando na maioria dos casos perguntas e para o entrevistado cabe a resposta para as questões. No caso das entrevistas realizadas para o presente estudo, o intuito foi o de ceder total liberdade ao entrevistado para que pudesse narrar sua história. E quando se trata em oportunizar essa liberdade, significa inclusive que ele poderia contar o que fosse de seu interesse e vontade. Apesar da pesquisa aqui em evidência parecer não compartilhar com os fundamentos comprobatórios de fatos cientificamente materializados, ela visa observar atentamente o que o narrador expõe ao pesquisador, na sua postura com mais afinco ou com mais tristeza, e principalmente o que lhe é mais importante. Definindo isso, é possível observar as diferentes variações de importâncias, segundo as experiências de cada entrevistado.

Para o pioneiro o trabalho era e ainda é a coisa mais importante que existe, para ele um homem honrado é aquele que vive do suor de seu trabalho. Já para a senhora o cuidado e respeito com a família é de suma importância, visando inclusive respeitar o espaço de cada um. E para o casal mineiro a religião é peça fundamental para se ter uma vida sóbria e feliz. Na fala do pioneiro, observou-se que sempre que se tratava do assunto "a construção da cidade de Umuarama", ele se empertigava e ficava extremamente alegre. A senhora deu uma ênfase extraordinária às coisas ensinadas pela mãe, principalmente a costura, que exerceu com muito prazer e extremo cuidado. Para ela a religião também é de suma importância, inclusive teria sido ela seu motivo principal de permanecer no asilo. Para o casal mineiro que dedicou e dedica a vida ao desempenho da obra religiosa, os amigos são e sempre serão as maiores alegrias já encontradas. Ambos valorizaram também e destacaram a figura dos pais. Para a pastora apesar de tudo, a figura paterna é lembrada como de pai protetor. Para o pastor o pai teria sido "A melhor pessoa que já pisou na face da terra". E teria sido as figuras paternas aliadas às grandes amizades que os ajudaram a formular seus conceitos a respeito das experiências. Para o casal a experiência não deve deixar-se submeter somente às coisas imediatas. O respeito e a atenção a esses narradores podem levar o ouvinte a épocas e gerações que encaminham as pessoas para a valorização dos aspectos importantes da vida.

No que diz respeito à maneira que o pesquisador se porta diante de cada entrevista, se assemelha muito a forma do pesquisar encontrada no romance *O Pêndulo de Euclides*: "Eu ficava atento e calado. Não queria desagradá-lo com um comentário inoportuno ou uma resposta inesperada" (FONSECA, 2009, p. 54). Apesar da desenvoltura da maioria dos entrevistados ser muito similar à do personagem seu Ozébio, todos precisaram de apenas um suporte, pequeno encaminhamento das perguntas sem o engessamento de questionários totalmente estáticos, para que pudessem começar a narrar. Esse "suporte"



serviu tão somente para que se sentissem mais confortáveis para iniciarem ou darem segmento em sua narrativa.

Os entrevistados podem ser comparados, além da personagem do *Pêndulo de Euclides*, aos elementos de Benjamin e Bauman. Isto porque, as características observadas nas narrativas dos entrevistados assemelham-se bastante às formas de contar história e viver, aqui apresentadas pelo camponês sedentário, marinheiro comerciante e guarda-caças, respectivamente. O pioneiro pode ser comparado ao marinheiro comerciante em seus anos como construtor, pois as viagens que realizava em busca de trabalho, lhe rendiam cada vez mais experiências de vida e trabalho. Já a senhora remete às características do camponês sedentário. A vida que ela levou, de alguma forma liga-a aos costumes e aos deveres para com a família, ao aprendizado sobre o ambiente que a cercava, desde os trabalhos de casa aos trabalhos nas plantações. O casal de pastores também pode ser relacionado ao marinheiro comerciante. Graças à vida de viagens que levam, aprenderam muito sobre amizade e valorização do que realmente seria importante para vida, segundo eles: a família. Hoje em dia, o pioneiro, a senhora e o casal, com efeito, são comparados ao guarda-caça, visto que, atualmente eles só guardam consigo suas experiências e histórias que vivenciaram, cercados pelo mundo dos caçadores.

É perceptível, ao longo das análises a respeito das narrativas dos entrevistados e dos personagens do romance, a variação nas diferentes formas de enfatizar aquilo que lhe é importante. Ainda assim, essa variação só demonstra a importância tanto do narrador como da narrativa. Isso porque, de diferentes formas e com diferentes pontos de vista, o narrador consegue ensinar, resgatando em suas memórias as diversas experiências, pois os ensinamentos e valores agregados ao trabalho desenvolvido pelas memórias que expõem experiências são imensuráveis. Muitas vezes narram partes de um passado que nem mesmo pode ser encontrado em algum livro de história:

A memória individual parece adquirir uma relevância significativa para que tenhamos, hoje, acesso ao passado cada vez menos vislumbrado nesta época marcada pela velocidade de informações imediatas, desvalorizadas e descartáveis. (ALBUQUERQUE; FLECK, 2015, p. 32).

Conclui-se que o ensinamento agregado à fala do narrador ao retratar suas experiências de vida, apesar do que muitos pensam, ainda não é substituível. As coisas imediatas tendem a sombrear a perspectiva a respeito da valorização de coisas e principalmente pessoas consideradas "desatualizadas" como os entrevistados e personagem aqui apresentados. De maneira uniforme, afirma-se que o processo memorialístico tem sim muito a ensinar e esse processo de rememoração feito pelos narradores vistos muitas vezes como pessoas "comuns" e sem valia tem peso importante sobre o que se diz respeito ao passado para que se reavalie o presente e as perspectivas para o futuro. Portanto, ao contrário do que muitos pensam, tanto as experiências como os ensinamentos atribuídos às memórias não se desatualizam. Devido a isso, não são substituíveis.

Referências

ALBUQUERQUE, Adenilson de Barros; FLECK, Gilmei Francisco. **Canudos conflitos além da guerra: entre o multiperspectivismo de Vargas Llosa (1981) e a mediação de Aleilton Fonseca (2009)**. Curitiba: Editora CRV, 2015.

BAUMAN, Zygmunt. **Tempos Líquidos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

BENJAMIN, Walter. **O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov**. 1994.

CUNHA, Euclides Da. A Nossa Vendaia. In. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 14 mar. 1897.

CUNHA, Euclides Da. **Os Sertões**. Rio de Janeiro: Laemmert, 1902.

FONSECA, Aleilton. **Pêndulo de Euclides**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

POLLACK, Michael. Memória e identidade social. Trad. Monique Augras. In. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992.



SILVA, Maria Oneide L. et al. Etnografia e Pesquisa Qualitativa: Apontamentos Sobre Um Caminho Metodológico de Investigação. In: VI ENCONTRO DE PESQUISA EM EDUCAÇÃO DA UFPR, 15, 2010, Universidade Federal do Piauí. *Etnografia e Pesquisa Qualitativa: Apontamentos Sobre Um Caminho Metodológico de Investigação*. Página UFPR, Online. 2010. 1-13.

SILVEIRA, Denise Tolfo (Org.); CORDOVA, Fernanda Peixoto. A Pesquisa Científica. In: GERHARDT, Tatiana Engel; SILVEIRA, Denise Tolfo. **Métodos de Pesquisa**. 1º Edição. Rio Grande do Sul: UFRGS, 2009. Volume 1, Unidade 2, 31 - 42.



O príncipe da liberdade e o traidor: divergências na configuração literária de Lope de Aguirre

Alceni Elias Langner (UNIOESTE)

Orientador: Gilmei Francisco Fleck (UNIOESTE)

RESUMO: Ao propormos uma análise da configuração literária da personagem Lope de Aguirre, pretendemos estabelecer uma verificação angular do perfil dessa desconcertante figura de conquistador europeu, o qual além de ser foco de muitas pesquisas historiográficas, também inspira importantes títulos no campo literário, assemelhando-se a Hernán Cortés e a Cristóvão Colombo. Sua participação na expedição conduzida por Pedro de Ursúa (1559-1561), cuja missão era encontrar as maravilhas do Novo Mundo imortalizadas no mítico *El Dorado* e *Omáguia*, sofre uma alteração radical durante o percurso da expedição. Essa acarreta uma pré-declaração de independência do território americano e, conseqüentemente, na revolta de *El Rei*, então Felipe V. Utilizando-nos, como base, da obra de teor histórico Lope de Aguirre: *Crônicas*, de Elena Mampel Gonzáles e Neus Escandell Tur (1981), buscamos suporte crítico e teórico em autores como Aracil Varón (2004) e Tacconi (2013) a fim de perpetrar remissões a romances históricos como *Daimón* (1978), de Abel Posse e Lope de Aguirre, *Príncipe de la Libertad* (1979), de Miguel Otero Silva nas quais esses escritos são substrato, a fim de evidenciar alguns aspectos dicotômicos da personagem.

Palavras-chave: *Crônicas* (1559-1561); *Daimón* (1978); *Lope de Aguirre: Príncipe de la Libertad* (1979).

Ao realizar uma investigação a cerca de algumas das crônicas e relações, publicadas até o século XX, que narram as jornadas das colonizações espanholas na América Latina, especificamente a *Jornada de Omagua y Dorado* (1986), nos deparamos com a personagem histórica Lope de Aguirre. De acordo com os registros históricos (GONZALES; TUR, 1981), Lope de Aguirre chega ao Novo Mundo para servir à Coroa espanhola no processo de apropriação da colônia. Para tanto, Aguirre acaba se alistando como um dos integrantes da expedição comandada por Pedro de Ursúa, a qual ocorreu entre 1559-1560. Tal expedição foi organizada na ilusória intenção de descobrir as riquezas prometidas pelo mítico reino de *Omagua y El Dorado*.

Conforme o relato encontrado nas crônicas (GONZALES; TUR, 1981), Aguirre acaba se rebelando contra a Coroa, na época representada pelo rei Felipe II, projetando-se, na história, como um dos principais incitadores à independência do Vice-Reino do Peru, o qual compreendia toda a extensão entre Equador, Peru e Chile. Aguirre rompe com os ideais do colonizador e assume uma postura libertária em defesa da região, juntamente com seus seguidores, conhecidos como *marañones*. Esse fato é mencionado já no prólogo da obra *Lope de Aguirre: crônicas (1559-1561)*, de González e Tur (1981), no qual as autoras reiteram que "la gente que traía era de Pirú" (1981, p. V), o que coloca Aguirre no patamar de defensor da região, em igualdade com os nativos, e não com o *status* singular de conquistador. Contudo, essa atitude de rebeldia lhe rendeu a imagem de anti-herói no discurso historiográfico.

Com registros historiográficos repletos de contradições, dúvidas e polêmicas, as quais se perpetuaram ao longo dos séculos, numa construção discursiva que revela o limiar tênue entre a loucura e a barbárie, a existência de Aguirre é transformada em mito, cuja base está nos relatos dos expedicionários, registrados nas crônicas, que narram a jornada



dos exploradores espanhóis, principalmente a de Francisco Vasquez e Pedrarias de Almesto. Sua publicação se deu com o título de *Jornada de Omagua y Dorado: Crónica de Lope de Aguirre* ([1562]1986). Tal crônica é considerada por críticos como Jos (1927), a mais fiel entre todas.

Dessa forma temos uma dubiedade nos fatos ocorridos na expedição que, por um lado se pode considerar como a luta pela independência do Peru e, por outro, a pura tirania de um ser demonizado. Essas crônicas perpetraram os feitos da personagem, os quais se mesclam com um contexto mágico, enaltecido em hipérboles aplicadas à fauna e flora e, quiçá, a metais preciosos até então de existência duvidosa e localização imprecisa.

Ao elencar as seis crônicas publicadas na obra de González e Tur (1981), temos a seguinte ordem de organização: crônica de Gonzalo de Zúñiga (1561); crônica de Toribio de Ortiguera (1586); crônica de Pedro de Monguia (1561); crônica de Custodio Hernández (1562); crônica de Francisco Vázquez/Pedrarias de Almesto (1562); e a última de autoria anônima (1561). Apesar das datas de escritura das crônicas divergirem entre si, possivelmente a maioria delas começa a ser escrita após 27 de outubro de 1561, data em que Aguirre tem sua cabeça decepada pelas mãos do *marañon* Custódio Hernández, o que dá por encerrada qualquer tipo de rebelião naquele momento.

Em virtude da intenção na escritura dessas crônicas, que nada mais era do que se eximir da culpa pela traição à coroa espanhola e, ao mesmo tempo, cortar qualquer elo ideológico que os ligasse a Lope de Aguirre, todos os textos apresentam uma forte marcação ideológica judaico-cristã. Essa é uma das características que nos permite identificar esse apelo ao discurso ético e moral, influenciado pelo cristianismo, na tentativa satisfatória de causar o contraste entre um tirando movido por forças demoníacas, e reles soldados de bem que, mesmo submissos à essa força, mantiveram sua ideologia cristã intacta.

A crônica de Gonzalo de Zúñiga (1561) se apresenta dividida claramente em dois momentos: um primeiro dedicado à narrativa da jornada em caráter descritivo, e um segundo voltado a um panorama quantitativo das mortes causadas por Aguirre, o que reforça a formatação de uma identidade demonizada. Essa configuração, contudo, não se conclui, visto que o período histórico que a crônica abrange se inicia com a nomeação de Pedro de Ursúa a governador, até a chegada da expedição à Ilha de Margarita, em junho de 1561.

Quanto ao tratamento dado à personagem central, não se medem descrições para o retratar como um ser demonizado, nesta crônica os termos que são utilizados com maior frequência são "el tirano" e "el cruel tirano", conforme podemos observar: "*Estando de partida, se ordenó un motin contra el cruel tirano [...]. El cual el dicho tirano lo sintió y supo del demonio, segund paresció, por que dijo que á media noche lo había sentido en su corazón.*" (GONZALES & TUR, 1981, p. 18).

Caricato que era, a crônica amplia ainda mais as características físicas de Aguirre, relacionadas à baixa estatura e à deficiência em uma das pernas, consequência de um combate: "*Es el cruel tirano un hombre pequeño de cuerpo, muy mal agestado, cojea de un pié questá manco dél, y de las manos de muchos arcabuzazos que le han dado en batallas en Pirú [...]; teníanle por chocarrero y hechicero y grande amotinador [...].*" (GONZALES & TUR, 1981, p. 26).

Essas imperfeições, somadas ao perfil que a crônica constrói da personagem, produzem uma imagem inteiramente deslocada do seu papel de libertador da América, se afastando por exemplo, da imagem bem elaborada de Pedro de Ursúa, que possuía um bom porte físico e tem sua beleza enaltecida por seduzir a belíssima Inés de Atienza, a qual era desejada por muitos dos expedicionários. Nesse sentido, também encontramos esses aspectos na crônica de Toribio de Ortiguera (1586), como veremos adiante.

Esta segunda crônica elencada, traz logo no início o seu destinatário: Don Felipe III, príncipe da Espanha. De acordo com a breve introdução realizada pelas autoras, essa crônica teria sido escrita como um presente ao monarca, que era filho do rei Felipe II, por isso só foi concluída tardiamente, o que permitiu ao autor um tratamento rebuscado, tanto em aspectos formais quando linguísticos. Isso fica perceptível na forma como a crônica foi estruturada, a começar pela sua extensão, com 62 capítulos, e cada um destes com uma epígrafe explicativa de seu conteúdo.

De forma análoga, este estilo pode ter servido como base para o escritor argentino Abel Posse ao escrever o seu romance *Daimón* (1978), não só pelas semelhanças formais, mas pela simbologia que se manifesta no ato da desconstrução de um texto dado à coroa como presente ainda no período colonial, e isso se dá no trabalho do autor com o novo romance histórico latino-americano, gênero este que, conforme Ainsa (2003), tem a liberdade para reler e reescrever a historiografia: "[...] la nueva narrativa, a través de un deliberado revisionismo relee y reescribe esa historia, oficial, desde el diario de



Colón, crónicas y relaciones, hasta textos contemporáneos como los de la revolución mexicana." (AÍNSA, 2003, p.11).

No que diz respeito à narrativa, a crônica não se limita a narrar apenas os fatos comuns às outras, mas vai além, pois ao relatar o desfecho da expedição, faz uma clara alusão a um castigo enviado pelos céus, o qual se manifesta em forma de vulcão próximo à cidade de Quito, em 1582. Essa conclusão se torna interessante pela intensidade com que a sequência culpa, castigo e perdão são tratados, o autor da crônica utiliza esse recurso a fim de mostrar que, pelo fato da expedição ter sido cruel com a vida de muitos, houve um sofrimento posterior para remir a culpa inicial.

Quanto a polidez do escritor da crônica, não se restringe ao quesito estrutural e à escrita impecável, mas se evidencia também nos adjetivos utilizados para se referir a Lope de Aguirre, já que o termo "tirano" surge apenas nas partes finais do texto, antes disso a personagem é trazida à narrativa pelo nome. No entanto, isso não diminui a demonização construída sobre Lope: "*Mas como Lope de Aguirre reconoció su perdición, [...] luego se tuvo por perdido y con ánimo y furia infernal [...].*" (GONZALES & TUR, 1981, p. 149), pois mesmo tratado pelo nome, os condicionantes o demonizam e o colocam como um ser de fúria infernal: "*[...] Y como se viesse perdido y que en ninguna manera se podía escapar, con un despecho del más atroz y cruel tirano que jamás hasta él se vió [...].*" (GONZALES & TUR, 1981, p. 149).

Nesse estudo de revisitação às crônicas, pouco de distinto se tem no que se refere a Lope de Aguirre, mas o que pode ser colocado em evidência são as formas como essa referência é feita. Nessa ótica, a terceira crônica elencada, de Pedro de Monguia (1561), se distancia das demais por dar suma importância aos discursos proferidos por Fernando de Guzmán e por Aguirre durante a jornada, entretanto, em virtude da fuga e traição de Monguia, a crônica é breve e narra apenas o período histórico-narrativo em que o cronista esteve na expedição: da nomeação de Pedro de Ursúa a governador, até a chegada a Ilha de Margarita e posterior delato ao frei Francisco Montessinos.

Com relação ao tratamento dado a personagem, alguns dos adjetivos utilizados são "el tirano" e "el dicho", mas o que o cronista deixa bem explícito é o caráter persuasivo de Aguirre: "*[...] le quitaron el cargo de Maese de campo é se lo dieron al Juan Alonso, é aún fueron en acuerdo de matar a Lope de Aguirre, el cual los venció con palabras melosas é con anticiparse á eximirse del cargo.*" (GONZALES & TUR, 1981, p. 179). Nesse mesmo sentido, a personagem é tratada como um assassino impiedoso que, além de coletar informações, também executa mortes à sua própria razão: "*[...] insistió Lope de Aguirre á D. Fernando que Juan Alonso lo quería matar [...]*" "¿qué remedio habrá para ello?" respondió Lope de Aguirre que le diese licencia, qué daría remedio. [...]" (GONZALES & TUR, 1981, p. 179).

Na crônica de Custodio Hernández (1562), apesar de apresentar toda a jornada, percebemos uma clara divisão estrutural, primeiramente são narrados os feitos e passos de Ursúa, e em um segundo momento é que adentramos no espaço de Aguirre, o qual, comumente, recebe os adjetivos depreciativos e demonizados das demais crônicas: "*Ya lope daguirre andaua aquí tan feroz que nadie osaua hablarle. [...]*" (GONZALES & TUR, 1981, p. 197). No entanto, uma das especificidades dessa crônica é a atenção que é dedicada às personagens femininas da jornada: Inés de Atienza, a amante de Ursúa, e Elvira, a filha de quinze anos de Aguirre.

Essa característica da crônica se torna importante quando a aproximamos de romances históricos como *Lope de Aguirre: príncipe de la libertad*, de Otero Silva (1979), e *Daimón*, de Posse (1978), nos quais essas personagens exercem papel fundamental e decisivo no decorrer da jornada, por meio do experimentalismo dos autores. Atienza tem sua imagem associada à sedução dos soldados da expedição, fato que resultou inclusive na morte de Ursúa, já Elvira devido ao seu elo fraternal com Aguirre, o qual, segundo Neira (2013, p. 59), essa personagem foi, na realidade, a única pessoa a quem a protagonista teve amor verdadeiramente.

Como base para algumas das crônicas, o texto de Francisco Vázquez e Pedrarias de Almesto (1562), embora envolto em discussões sobre a sua autoria, por possuir uma das melhores descrições espaço-temporais, uma linearidade histórico-narrativa convincente, além de ricos dados historiográficos dentro de uma narrativa longa, acabou por ser a crônica mais publicada, inclusive em livro próprio sob o título de *Jornada de Omagua y Dorado: crónica de Lope de Aguirre* (1986).

No texto, o epíteto de cruel tirano à personagem é criado de forma gradual, no entanto, o autor reserva as últimas páginas para descrever Aguirre, o qual é tido como inimigo dos bons, cruel, perverso e pagão, isso por ter vendido a alma ao diabo, uma das qualidades mais reaproveitadas nos novos romances históricos:



Era este tirano Lope de Aguirre hombre casi de cincuenta años, muy pequeño de cuerpo, y poca persona; mal agestado, la cara pequeña y chupada; los ojos que si miraba de hito le estaban bullendo en el casco especial cuando estaba enojado. [...] fue tan cruel y perverso, que no se halla ni puede notar en él cosa buena ni de virtud. [...] Era naturalmente enemigo de los buenos y virtuosos, y así, le parecían mal todas las obras santas [...] Tuvo por vicio ordinario encomendar al demonio su alma y cuerpo y persona, nombrando su cabeza, piernas y brazos, y lo mismo sus cosas. (GONZALES & TUR, 1981, p. 270).

Essa condenação da personagem nas crônicas, no que tange ao seu pacto com o diabo, encontra uma clara divergência nos novos romances históricos já mencionados de Posse (1978) e Otero Silva (1979), nos quais a figura do diabo se torna personagem íntimo de Aguirre, responsável por controlar os impulsos emocionais e por alertar quanto as ameaças e traições corriqueiras na expedição. A nomeação do diabo, no primeiro romance "Bajíssimo" e no segundo "Mandrágora", é uma das características que revela a importância dada a tal personagem.

Em suma, dentre as narrativas das crônicas, o que mais causa espanto no leitor é o teor quantitativo ligado às mortes, sempre atreladas a Aguirre. Na última crônica da obra, a Anônima (1561), essa questão é posta em evidência, pois em poucas páginas o autor elabora uma pequena lista contendo todas as mortes atreladas à forma como foi executada. Isso, de certa forma, sana o desejo do autor em construir o demônio tirano, não só pelo modo de execução, mas pelos números.

O mito desconstruído: Aguirre no Novo Romance Histórico Latino-Americano

Sem demasia, é importante ressaltar o valor do *boom* na literatura, o qual teve seu ápice na década de 70, e com ele o surgimento do gênero literário latino mais autêntico, que foi o novo romance histórico latino-americano, este passa a ser objeto de estudo de críticos literários como Amado (1984), Aínsa (1991) e Menton (1993). Assim sendo, Menton, em sua obra *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*, elenca as principais características dos novos romances históricos, antes já estabelecidos por Aínsa (1991) em uma longa lista de 10 peculiaridades. Essas foram sintetizadas na versão de Menton (1993, p. 42-46) e podem ser resumidas como segue:

1- La subordinación de la reproducción mimética de cierto período histórico a la presentación de algunas ideas filosóficas. 2- La distorsión consciente de la historia mediante omisiones, exageraciones y anacronismos. 3- La ficcionalización de personajes históricos, a diferencia de la fórmula de Walter Scott de incluir protagonistas ficticios. 4. La metafiction a los comentarios del narrador sobre el proceso de creación. 5. La intertextualidad. 6. Los conceptos bajtinianos de lo dialógico, lo carnavalesco, la parodia y la heteroglossia.

É com base nas características e definições desses críticos que podemos aproximar os romances *Daimón*, de Abel Posse (1978), e *Lope de Aguirre: príncipe de la libertad*, de Miguel Otero Silva (1979) dos objetivos e experimentações formais e linguísticas que os autores propuseram com esse gênero. Para essa afirmação encontramos respaldo em autores como Esteves (1995) bem como em Tacconi (2013).

Nesse sentido, ambos os romances têm sua projeção em uma linha narrativa que desconstrói o mito tirânico que os escritores das crônicas tanto se empenharam em materializar. A obra de Otero Silva, embora possua uma linearidade histórico-temporal bem marcada, resgata o passado de Aguirre de forma a recriar sua trajetória, e isso não o conduz à tirania, mas ao patamar de libertador do Peru, enquanto que no romance de Posse, em uma narrativa atemporal e paródica, o autor trabalha com a experimentação formal ao inserir as personagens em uma espécie de simulacro, no qual o contexto e o tempo histórico perdem a importância. Essas características, tão imbricadas nos romances, contribuem para uma cisão evidente com as crônicas, pois deixam de lado o valor agregado às informações historiográficas, que em textos como o de Vázquez e Alместo (1562), é elementar.

Em específico, o texto de Otero Silva (1979), inicia-se com a apresentação da personagem ainda jovem e em processo de maturação, isso em um contexto familiar. Essa introdução marca o momento da alteração da identidade de Aguirre, o qual sai da condição de provincial basco, para se tornar um libertador no Novo Mundo, se aventurando pelas ruas de Sevilha. No entanto, o autor elabora uma série de enfrentamentos para a



personagem, dos quais a falta de instrução e a miséria soam como os principais motivadores para o desencadeamento de ações decisivas em sua trajetória. Na obra, o caráter humilde da personagem é construído por suas próprias ações ao longo do texto, representado ora por suas relações, ora por suas atitudes:

Durante no poco tiempo, pongamos un ano, Lope de Aguirre malbarato las suelas de sus zapatos en callejas y avenidas, se cruzaba de día y de noche con frailes enfermos que pedían limosna y rezaban credos innecesarios. A Sevilla lo trajeron las aguas del Guadalquivir, pasajero de mogollón en una balsa cimbrada por un cargamento de melones, membrillos y zambos. Lope de Aguirre dormía de espaldas sobre los tablones, si no dormía contaba resignadamente las estrellas, escuchaba la voz desgastada del otro vagabundo, un viejo asturiano que recitaba romances de desengaño y muerte. (OTERO SILVA, 1979, p. 109)

Dentro deste contexto, é que a rebeldia é despertada em Aguirre, condição é esta que é desencadeada principalmente pelo fracasso pessoal. No entanto, uma alteração de status social não dependia apenas de Aguirre, por mais empenho e força de vontade que demonstrasse, nada era alterado enquanto a estatal "Casa de la Contratación", não enxergasse no pequeno basco um expedicionário em potencial, tal qual era o sonho de Aguirre. Conforme aponta a crítica Crespo Solana (1996), essa empresa estatal espanhola era a responsável pelo controle portuário, pela arrecadação de impostos e, principalmente, pelas atividades ligadas ao Novo Mundo, ou seja, era o principal percalço no caminho da personagem.

Tu, Lope de Aguirre, morabas en un corral de vecinos, dormías en el mas mugriento arrabal de Triana, para volver a tu casa era inevitable saltar por sobre basureros y gatos muertos, abrirse paso por entre nieblas de pestilencia y llantos de mendigos, apartar brutalmente a los enfermos reales y ficticios que te cerraban el camino, la Casa de la Contratación archivaba cuidadosamente tus solicitudes y tus imprecaciones, al final se te consumió la paciencia y te fuiste a vivir con los gitanos. (OTERO SILVA, 1979, p. 110).

Como uma espécie de preparação, na obra de Otero Silva (1979) esse período de convívio com os ciganos será fundamental para a sua partida ao Novo Mundo, pois é com eles que aprende as técnicas de domar cavalos, profissão esta que lhe será de grande valia em outros contextos. Todavia, a desconstrução do mito demonizado será concluída ao fim do romance, quando o narrador retoma a valentia do soldado Aguirre durante toda a jornada, com a intenção de ressaltar que a vida vale menos do que a liberdade conquistada:

Ha sonado finalmente la hora de ganar la victoria o morir en la demanda, Lope de Aguirre, rebelde forjado en el yunque perulero, guerrero herido en el valle de Chuquinga, general y cabeza de los invencibles marañones, tú has de probar en este trance último que eres un legítimo nacido de la raza vascongada, un digno emulo del feroz Miguel Arcángel, el brazo ejecutor de la ira de Dios. (OTERO SILVA, 1979, p. 316).

Da mesma forma, o segundo romance sumariamente mencionado, *Daimón*, de Posse (1978), atua para ilidir essa identidade tirânica forjada pelas crônicas, no entanto, logo no início da obra, em um tipo de prólogo, o autor insere um texto biográfico da personagem, o qual o apresenta todo o conjunto de traços idiossincráticos, responsáveis por sua demonização:

Lope de Aguirre (1513?-1561). Denominóse el Tirano, el Traidor, el Peregrino. Antiimperialista, declaró guerra desde la selva amazónica, rodeado de monos, a Felipe II, fundando de hecho "el primer territorio libre de América". Demonista. Erotómano tímido pero tenaz. Rebelde. Su crueldad es proverbial. Amoral como un tigre, como una paloma. Apparentemente sólo creyó en la voluntad de poder, en la fiesta de la guerra, en el fervor del delirio. [...] (POSSE, 1978, p. 9)

Neste curto prólogo, temos já a facilitação na estrutura do texto para a compreensão total da personagem com a qual o romance trabalha, pois não é necessário ler as crônicas, as quais servem como referencial histórico para a escritura da obra, para saber da rebeldia voraz existente nos atos de Aguirre. Contudo, o experimentalismo do



autor, e nesse caso representado principalmente pela atemporalidade e pela paródia, atuam desde o início para romper com a importância do conteúdo historiográfico. Nesse sentido, e já de forma paródica, a narrativa é recriada sob um novo pano de fundo, em um contexto histórico posterior, o qual permite que as personagens se modifiquem e experimentem novas ações e sensações.

Para dar conta desse experimento, o autor insere na narrativa o "*Eterno Retorno de lo Mismo*", que, como ele mesmo explica, "*es una espiral espacio-temporal*." (POSSE, 1978, p. 9). Este recurso abrange tanto o campo do espaço quanto do tempo, e de forma circular possibilita o retorno das personagens à vida e, consequentemente, aos papéis que em tempos remotos desempenharam:

El viejo Lope de Aguirre que regresa al campamento de su combate nocturnal contra los muertos encuentra en la primera claridad los bultos de su tropa dormida en ese aire espeso y empapado de la selva [...]. Sudan envueltos en mantas y cueros para evitar mosquitos [...]. Otros se habían decidido por ilusorias brisas y dormitaban en las ramas altas de las que a veces caían sobre lecho de fango como descomunales chirimoyas maduras. (POSSE, 1978, p. 14-15).

Entretanto, o experimentalismo formal do autor não se limita somente a essa alteração em espiral de espaço e tempo, mas também na transmutação da personagem: Enquanto que nas crônicas Lope de Aguirre é um ser quase sem sentimentos, raso e desumano, no romance ele é levado a vivenciar novos ambientes e amores, bem como a lidar com conflitos internos e externos, e isso nos permite visualizar algumas facetas, mesmo que ficcionais, que o discurso historiográfico inibe.

Na narrativa, são essas facetas, ligadas às lembranças do passado, que ocupam o papel de alternantes entre o perfil tirânico criado pelas crônicas e o perfil libertário ensaiado nos romances. Um exemplo disso é o relacionamento amoroso entre Lope e Sór Ángela, o qual só passa a ser consumado após um momento de epifania em que Aguirre se dá conta de que a raiva interior que sentia não era apenas por seu plano de libertação da América não ter se concretizado, mas pelas coisas pessoais que deixou de fazer para se dedicar a esse projeto, fatos que encontramos na segunda parte da obra intitulada *La vida personal*.

Essa parte marca um ponto crítico de ruptura entre um Aguirre diga-se "tirano" e outro que pode ser denominado "peregrino". Isso se dá não com referência às nomenclaturas auto atribuídas por Aguirre em sua carta ao rei Felipe II, mas pelo fato de o primeiro estar calcado em sua origem, e o segundo por fugir em busca de desfazer esse eterno retorno. Sobre essa primeira parte, Aracil Varón (2004, p. 31), escreve que

[...] la rebelión de Aguirre no es el tema, sino el punto de partida: Aguirre "regresa" de entre los muertos para organizar una nueva expedición, convirtiéndose así el personaje en hilo conductor de una obra que revisa lo que fue el descubrimiento y la conquista, pero también, en una concepción cíclica del tiempo, recorre cinco siglos de la historia de América.

Em suma, essa revisão da história, a qual abrange cinco séculos posteriores ao ano de 1560, é decisiva no experimento que a obra propõe justamente pela desconstrução da linearidade histórica e pela inserção de personagens inexistentes na historiografia, isso no que se refere a personagem, pois ao mesmo tempo em que revive os fatos também os modifica, fato que altera não somente o mito construído acerca de si, mas que permite questionar a verdade absoluta representada nas crônicas, verdade esta que para Lope não poderia ter-se dada por concluída.

[...] nada, la nada... Ahora parecía recordar: ¡Y la rabia por lo que no se tuvo, por lo que no se hizo, por los amores, por las venganzas, por todo lo que hubo bueno o malo! ¡El oro, las mujeres, El Dorado! ¡Yo digo que nada está descubierto! ¡Que nada está concluido!" (POSSE, 1978, p. 16).

Em linhas gerais, com base nas descrições das crônicas se torna visível a dificuldade em resgatar um perfil que não seja o demonizado, o tirânico, o cruel e assassino. No entanto ao fazer um revisionismo por meio da experimentação com o novo romance histórico, alterando assim o ponto de vista e a recepção, e considerando o contexto sócio-histórico de descolonização, podemos perceber que o ato de rebeldia maligna na verdade já era um indício da grande luta pela libertação do domínio e da influência que germinou na América Latina, no velho Lope de Aguirre podemos ter um símbolo dessa independência árdua, cujo fôlego foi sufocado por muito tempo.



Referências

- ARACIL VARÓN, M. B. **Abel Posse**: de la crónica al mito de américa. Alicante: Compobell, 2004.
- AÍNSA, F. **La nueva novela histórica latinoamericana**. México: Plural 140 (82-85), 1991.
- AMADO, A. **Ensayo sobre la novela histórica**. Madrid: Editorial Gredos S. A., 1984.
- CRESPO SOLANA, A. **La Casa de Contratación y la Intendencia General de la Marina en Cádiz (1717-1730)**. Cádiz: Universidad de Cádiz, 1996.
- ESTEVES, A. R. **Lope de Aguirre**: da história para a literatura. São Paulo: FFLCH-USP, 1995. Tese (Doutorado em Letras).
- GONZALES, E. M.; TUR, N. E. **Lope de Aguirre**: crónicas 1559-1561. Barcelona: Universidad de Barcelona, 1981.
- MENTON, S. **La Nueva Novela Histórica de la América Latina**: 1979-1992. México: Editora do Fondo de Cultura Económica, 1993.
- POSSE, A. **Daimón**. Barcelona: Plaza & Janés Editores S. A., 1978.
- OTERO SILVA, M. **Lope de Aguirre**: El príncipe de la libertad. Caracas: Biblioteca de Ayacucho, 1985. p. 97-324.
- TACCONI, M. C. **Historiografía y ficción en nuevas novelas históricas argentinas**. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, 2013.
- VÁZQUEZ, F.; PEDRARIAS, A. **Jornada de Omagua y Dorado**: crónica de Lope de Aguirre. Madrid: Miraguano, 1986.



***Xicoténcatl* (1826): o entre-lugar latino-americano presente no primeiro romance histórico da América Latina**

Leila Shai Del Pozo González (UNIOESTE)
Orientador: Gilmei Francisco Fleck (UNIOESTE)

RESUMO: A obra *Xicoténcatl* (1826) inaugura na literatura de nosso continente não somente a produção do primeiro romance histórico latino-americano, mas, também, como primeira produção latino-americana crítica no âmbito da escrita híbrida de história e ficção que rompe com os parâmetros do romance histórico de Scott. Esta obra apresenta, pela primeira vez na literatura, a configuração ficcional de Malinche, uma personagem autóctone protagonista na história da conquista de México. A sua primeira configuração ficcional em *Xicoténcatl* apresenta questões que destoam da imagem a ela conferida no século XIX com o movimento indigenista mexicano, imagem negativa que ainda hoje permanece no imaginário desse país. Por outro lado, a voz narrativa do romance anônimo apresenta, já no início do século XIX, uma postura pós-colonial no sentido de apresentar uma preocupação pela formação das novas nações independentes da Espanha e enfrentar-se com o cânone europeu. Esta comunicação objetiva mostrar como o romance *Xicoténcatl* (1826) se apresenta como releitura do passado pela ficção, dando voz à perspectiva do conquistado, como "produção literária artística" que já habita no "entre-lugar do discurso latino-americano" (SANTIAGO, 2000).

Palavras-chave: *Xicoténcatl* (1826); romance histórico latino-americano; Malinche.

Xicoténcatl (1826) é o primeiro romance histórico latino-americano (MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, 1996; UREÑA, 1994). Este foi publicado originalmente com autor anônimo, em espanhol, na Filadélfia, Estados Unidos, cidade de moda para os revolucionários latino-americanos exilados ou auto exilados que desejavam contribuir com as lutas pela independência da América Hispânica. Esta obra importante somente tem uma tradução publicada em outra língua, a versão estadunidense, em inglês, elaborada por Guillermo Castillo-Feliú em 1999 e publicada pela University Press. Este romance é pouco conhecido ainda do grande público brasileiro, talvez, devido ao fato de que ainda não se publicou a sua única tradução ao português, feita por Gilmei Francisco Fleck (2013), com a colaboração de Anthoni Cley Sobierai.

Xicoténcatl (1826) é um romance histórico clássico, porém, mostra-se diferente das narrativas mistas de história e ficção clássica ao modo de narrar de Sir Walter Scott, inaugurador do gênero. No primeiro romance histórico latino-americano efetua-se a ficcionalização de personagens de extração histórica, tal como definido por Trouché (2006), que atuam como protagonistas da ação narrada. Entre eles há personagens bem conhecidos como Hernán Cortés, doña Marina (a Malinche); *Xicoténcatl* e vários outros astecas e espanhóis envolvidos na conquista do México, cujas existências reais podem ser comprovadas.

Esta obra inaugural, narra a gesta do jovem guerreiro, do mesmo nome, da nação pré-colombiana tlaxcalteca que sucumbe diante de circunstâncias arquitetadas por Hernán Cortés, o "conquistador" do México. Tlaxcala representa, segundo a tese da obra, a semente futura de uma "nação hispano-americana".



Na América hispânica, muitas das escritas do romantismo não apresentaram a forma clássica europeia desse gênero híbrido, pois as obras produzidas nesse contexto estão vinculadas aos pensamentos independentistas e à formação de uma identidade própria. Aqui, inseridos no contexto ficcional, observamos a exaltação de personagens autóctones anteriores aos eventos históricos de 1492 na busca pela construção de uma identidade nacional.

Com o intuito de possibilitar uma melhor exposição, passamos a apresentar rapidamente os esquemas apresentados na obra de Walter Scott comparado ao esquema em *Xicoténcatl* (1826).

O esquema por trás do romance scottiano

O gênero romance histórico europeu surgiu durante as guerras napoleônicas, e neste período, segundo Lukács (1966), a literatura adquire uma função propagandística, de ajudar a República Francesa a criar um exército de massas. Nessa propaganda fazia-se uma chamada às armas, revelando conteúdos sociais e as condições e circunstâncias históricas da luta. Esse aspecto propagandístico, por outro lado, está também presente no romance *Xicoténcatl*, pois nele há uma chamada constante à luta pela independência que coloca em evidência as atitudes desprezíveis dos “conquistadores” e exalta o modelo utópico de Tlaxcala e os valores autóctones frente às imposições dos conquistadores. Essa característica propagandística é relevante, pois ela também teve um papel importante no contexto das guerras de independência na América Latina.

A conjuntura de guerras napoleônicas permitiu, segundo Lukács (1966), que os indivíduos experimentassem a percepção da sua própria existência como algo condicionado historicamente. Finalmente se faz, na escrita literária dessa época, a conexão histórica com o cotidiano, como fatores que intervêm profundamente na vida das pessoas e que afetam seus interesses imediatos. A consequência disso se observa na formação de grandes movimentos nacionalistas contra as conquistas de Napoleão em todo o território europeu conquistado pelo exército napoleônico. A invocação à independência e à idiossincrasia nacional, ligada à história nacional e às lembranças do passado, renasce nesses territórios e conduzem o povo a enfrentar-se com os dominadores.

Anterior à produção de Walter Scott houve, sim, obras que evocaram a história, mas essas não tinham a reflexão que o escocês mostra nos seus romances históricos, pois, segundo Lukács (1966), nas obras antecedentes à produção scottiana a temática “histórica” era puramente externa, artificial, já que não só a psicologia das personagens, mas também os costumes descritos nessas obras obedeciam, absolutamente, ao contexto histórico do romancista. Não se tinha a preocupação de inserir a época contextualizada de maneira verossímil. Nelas não são incluídas as características essenciais da época, não se observa o uso do ângulo histórico, já que não se mostra claramente na obra o que é específico da época que recriam os romancistas.

Assim, dentro das características que o diferenciam do romance em geral, o romance histórico clássico scottiano apresenta uma ação romanesca narrada em primeiro plano, junto a personagens puramente fictícias. A essas personagens inventadas exclusivamente pelo autor são atribuídos os papéis principais da obra. Existe um pano de fundo histórico real, com personagens históricas recriadas na ficção que atuam como personagens secundárias na diegese e a ação narrada se encontra longe do tempo presente.

Sua narrativa reconstrói de forma rigorosa – segundo os anais da história –, os acontecimentos em que ocorre a ação ficcional elaborada no primeiro plano do romance, numa mistura de invenção com discurso historiográfico. Desse modo, a ficção e a história se encontram unidas por meio de elementos fictícios e históricos de maneira que possam ser identificados o tempo e o espaço da ação em fatos históricos comprovados, cuja versão oficial é mantida pelo discurso ficcional, com total adequação dos personagens à época reconstruída.

Cabe ainda observar que a configuração que faz Walter Scott das personagens puramente fictícias – protagonistas do romance – é tão acertada dentro das condições espaço-temporais históricas, no qual a narrativa é localizada, que a simples separação entre personagens puramente fictícias daquelas cujas características vêm pré-determinadas pela historiografia, torna-se um desafio bastante difícil.

Ademais, segundo Lukács (1966), os heróis de Walter Scott traz são medianos, homens normais, representantes das massas, ou até um gentleman, aquele que, à diferença do herói romântico, é um ser comum e que, pelas circunstâncias, só reage para ajudar que os acontecimentos históricos de fato aconteçam, não sendo ele o propulsor desses acontecimentos. A intenção de Scott é de expor a perspectiva do povo que sofre as



consequências dos poderosos. Assim, seus heróis são coagidos a atuar, pois se encontram no centro de um turbilhão de forças. E, uma vez passado o perigo, eles voltarão a ter suas vidas normais e medianas de representante das massas.

Essa perspectiva permite a Scott mostrar as classes populares justamente na sua humanidade, na sua imperfeição no meio de transições críticas da história. Dessa forma, o leitor se identificará com o herói imperfeito (BELINSKI apud LUKÁCS, 1966). De acordo com Lukács, essa seria uma estratégia para marcar a magnitude, a importância do acontecimento, deixando para trás a personalidade humana que só serviria para causar distração. Desse modo, Scott alcança nas suas obras um caráter épico (BELINSKI apud LUKÁCS, 1966).

Os protagonistas de Scott (LUKÁCS, 1966) são personagens representantes típicas de uma nação, mas não são elevadas como os heróis dos romances românticos em geral costumam ser. Este herói mediano é o encarregado de sofrer a pugna de poderes na crise do seu tempo, exibindo que, mesmo no meio de adversidades, a nação segue a sua marcha, mostrando as relações humanas e a continuidade da vida. Os heróis scottianos podem fazer parte da nobreza, possuem uma inteligência prática, nunca extraordinária, e uma firmeza moral e decência que podem ser vistos como modelos a serem seguidos. Eles se sacrificam, mas não com a paixão dos heróis românticos. São heróis com aspecto humanizado.

Scott, de acordo com Lukács (1966), é um ressuscitador da vida diária dos clãs, um autor que recria a situação primitiva e a necessidade interna de sua trágica decadência. O autor escocês estampa a crise do clã e a sua decadência que o leva a ter destinos tragicamente traçados. Os clãs são sempre os explorados, os ludibriados, os enganados; devido ao seu primitivismo na estrutura social, são eles os fantoches dos representantes de poderes dominantes em cada etapa da civilização. Assim, segundo Lukács, Walter Scott consegue capturar esse necessário fracasso da sociedade gentil frente à civilização.

Por outro lado, nas obras scottianas são poucas as representações positivas das personagens da nobreza. Scott "señala a menudo humorística, satírica o trágicamente la debilidad y la degeneración humana y moral de los estratos superiores." (LUKÁCS, 1966, p. 60-61). Scott criou uma série de personagens que apresentam os aspectos brutais da nobreza e sua incapacidade ridícula.

Xicoténcatl: da tradição à ruptura - o esquema do primeiro romance histórico latino-americano

Levando em consideração esses aspectos acima mencionados, *Xicoténcatl* (1826) se distingue do romance histórico clássico de Scott em alguns pontos bem específicos. As rupturas iniciam já na eleição das personagens protagonistas que atuam como destaque num único fio narrativo que compõe a obra. Portanto, todas as personagens incluídas na diegese de *Xicoténcatl*, salvo Teutila, são personalidades cujas vidas e presenças no contexto da "conquista" do México são comprováveis.

A linha de acontecimentos que a diegese estabelece mantém a linearidade dos fatos relatados na historiografia da conquista do México, porém, a perspectiva sob a qual as ações são reveladas sofre uma inversão: fatos e personagens são apresentados pela visão do conquistado, contrapondo-se, assim, à visão da historiografia.

E, mais ainda, o autor anônimo de *Xicoténcatl* configura suas personagens nativas protagonistas como protótipos morais a serem seguidos, em oposição àqueles da classe dominante europeia, cuja moral e decência são fortemente criticados. Consoante com a definição de herói "apolíneo", a personagem *Xicoténcatl* filho é apresentada como um jovem digno de ser líder: "*por sus talentos militares, sus buenas prendas y su puro y desinteresado patriotismo, obtuvo, aunque tan joven [...]*" (ANÓNIMO, 1964, p. 80). O jovem protagonista, portanto, não é um ser comum, mas um ser exemplar na posição que ocupa, constituindo-se, desse modo, em modelo dicotômico frente ao conquistador espanhol que, por sua vez, é exaltado no discurso historiográfico hegemônico eurocêntrico.

Ressaltamos que esse uso de modelos utópicos fez-se necessário no contexto de lutas pela independência na América Latina já que um modelo é como o espelho necessário no qual a construção de uma nova nação independente projeta-se para criar os seus próprios paradigmas. No caso latino-americano, voltou-se ao passado pré-colombiano nas produções literárias para inflamar o espírito nacionalista dos sujeitos a fim de revelar-lhes as antigas tradições, costumes e valores que governavam as populações antes da conquista.

Assim como nas guerras napoleônicas, a literatura nas guerras pela independência também teve um papel fundamental como fonte de propaganda para ajudar a criar um exército de massas. Verificamos essa intenção no primeiro romance histórico latino-americano



quando vemos que o discurso nele enunciado exalta personagens indígenas como Xicoténcatl, o jovem, e revela, em oposição, a crueldade com que o conquistador Hernán Cortés arquiteta a execução do protagonista. A cena, uma das várias presentes no romance, é uma amostra do claro chamado à luta pela independência e à formação de uma idiossincrasia nacional no contexto de lutas pela independência de uma nação, apelando aos leitores para que reconheçam a grandeza da história do seu povo e para que se identifiquem com os tlaxcaltecas (latino-americanos) na luta pela independência.

Se consideramos que *"la tarea del novelista histórico consiste en plasmar este efecto recíproco concreto con la mayor riqueza poética posible y de acuerdo a las circunstancias históricas concretas del tiempo en cuestión"* (LUKÁCS, 1966, p. 48), o autor de *Xicoténcatl* esteve totalmente ciente disso. O autor quis plasmar o heroísmo do povo Tlaxcalteca, fazendo de Xicoténcatl, o jovem, não um herói mediano, mas, sim, um herói clássico.

Evidenciar a configuração do herói autóctone com valores e atitudes elevadas é relevante, pois tal imagem serve de contraste com a vileza do herói da história tradicional, Hernán Cortés, a quem, por séculos, *"la tradición conservadora lo exalta"* (FUENTES, 2000, s.p.). A história dos vencidos não se registrava nas crônicas oficiais dos enviados da coroa espanhola e sim aquela que ressalta a ação conquistadora dos heróis que representam o poder dos vencedores. Em *Xicoténcatl* se questiona essa exaltação e põe-se em dúvida a história escrita pelo conquistador. Tal inovação se dá, especialmente, pela inversão do foco narrativo que, ao assumir a perspectiva daqueles que defendem sua pátria da invasão e da subjugação, revela outras ações em prol de um povo que teve sua terra e todos os seus bens usurpados e sua cultura relegada à margem ou à extinção.

No processo de recepção dessa obra, podemos imaginar que o leitor comum empreende a leitura com a sua bagagem de conhecimentos apreendidos na escola (a história oficial) e, aos poucos, perceberá, ao avançar na leitura do romance, pelos contrastes apresentados nele, que o "bem" não necessariamente deve ser representado pelo elemento europeu conquistador, sempre revelado como o redentor, o salvador, o herói no discurso historiográfico. Por outro lado, a leitura pode conduzir à compreensão de que os valores mostrados pelo valente guerreiro Xicoténcatl evidenciam a injustiça de representar o "mal" vinculado sempre aos elementos e aos sujeitos indígenas, como é costumeiro no senso comum e frequente em certas artes, como, por exemplo, o cinema ao estilo "bang-bang", ou "foroeste" norte americano.

O autor anônimo, propositalmente, exaltou na escrita romanesca o povo indígena. Valeu-se, para tanto, do modelo descritivo dos clãs que Scott utilizou em suas produções clássicas para, a partir desse paradigma, configurar as tribos nativas da América. Assim, o autor desse romance parece querer mostrar como os povos nativos americanos, após a chegada dos europeus conquistadores, estariam fadados a um desenlace trágico, a chamada necessidade interna de sua trágica decadência, a qual Scott projeta nos seus romances com relação ao contexto social e histórico dos clãs de sua ilha.

O narrador de *Xicoténcatl* mostra tanto a nobreza como o primitivismo dos autóctones americanos e como os conquistadores os utilizaram para seus propósitos, como no caso, por exemplo, de Magiscatzin e de Malinche. Por outro lado, esse autor mostra, também - por meio da atuação do seu narrador, especialmente pela maneira que se dá a ficcionalização de Hernán Cortés - as representações críticas da perspectiva dos conquistados a respeito dos conquistadores, ao revelar toda a sua degeneração moral e humana, sua parte brutal. No caso da personagem Diego de Ordaz - que se mostra benevolente com os nativos e não submisso a Cortés -, configura-se um representante dos conquistadores que é incapaz de agir a favor dos indígenas, mesmo não concordando com as ações imorais e violentas do comando espanhol.

Todas essas semelhanças revelam que as produções antecedentes de Walter Scott foram sim um modelo que ajudou a compor, na América Latina, uma obra que resgata os valores das sociedades nativas. Assim, as nações indígenas americanas foram delineadas, na primeira obra mista de história e ficção aqui escrita, como Scott fez com os clãs de sua pátria.

Dessa maneira, entendemos que a comparação do modelo scottiano com o romance de autor anônimo nos ajuda a entender o processo de produção desse primeiro romance histórico latino-americano e a dimensão das transformações feitas no modelo europeu instituído na época. Tais transformações revelam a intenção clara do autor em enfrentar-se, desde seu lócus enunciativo latino-americano, com os modelos canônicos europeus e, sem negar a influência, subverter os paradigmas com a ideologia própria do sujeito latino-americano. Uma posição crítica que, segundo defende Fleck (2014), seria intensamente explorada nas releituras críticas da história pela ficção nas modalidades



posteriores a clássica e a tradicional no contexto de produção de romances históricos da América Latina a partir de meados do século XX.

Portanto, deste modo, podemos confrontar os autores Scott e o autor anônimo em *Xicoténcatl* (1826), com o intuito de resumir as suas motivações respectivas. Assim, podemos afirmar que observamos nas obras de Scott o desejo de mostrar as massas em momentos críticos da história, como já comentado. O autor escocês desejava revelar aos seus leitores como o povo age diante dessas circunstâncias de pugnas entre correntes sociais e poderes históricos (LUKÁCS, 1966). Para tal, o herói scottiano é configurado de maneira a se tornar o encarregado de sofrer a pugna de poderes na crise do seu tempo, exibindo que, mesmo no meio de adversidades, a nação segue a sua marcha, mostrando as relações humanas e a continuidade da vida.

Por outro lado, o autor anônimo de *Xicoténcatl* pretendia mostrar, em primeiro lugar, a tese do destino manifesto de México. Segundo Forero Quintero (2012), o autor anônimo teria escrito sob as bases da teoria da predestinação de Lutero. Assim, de acordo com o estudioso, a tese do autor anônimo mostraria como o povo mexicano é o escolhido "para dirigir o processo de liberação do continente". Outro aspecto a ser mencionado o intuito do autor anônimo de mostrar a sua tese na qual todos os autóctones, na obra, são bons selvagens, inclusive os colaboradores de Cortés, que acabam pedindo redenção. Igualmente, percebemos que o autor de *Xicoténcatl* se encontra no contexto de guerras pela independência. Este desejava que seu romance exercesse o papel da propaganda política necessária para semear a ideia de nação e de identidade nacional nas nações sob a dominação do império espanhol. E por último, com este romance, o autor anônimo pretendia alertar aos povos latino-americanos do perigo iminente que no momento se formava: a conformação dos Estados Unidos como uma nação com políticas expansionistas (FORERO QUINTERO, 2012).

Ideias latino-americanas manifestadas em *Xicoténcatl* (1826)

O que podemos depreender da análise do primeiro romance histórico latino-americano é que *Xicoténcatl* (1826) trata da temática do processo de conquista do território que hoje conhecemos por México, a partir do ponto de vista dos nativos envolvidos no episódio histórico renarrativizado pela ficção. Todavia, a discussão crítica da tese do romance não necessariamente se restringe a essa localidade. Tlaxcala e os territórios defendidos pela personagem ficcional *Xicoténcatl* como pátria e nação são uma metonímia que remete mais amplamente ao conjunto dos países latino-americanos. O sentimento americano da época era similar em muitas das jovens nações, ex-colônias da Espanha, já que, no contexto de publicação da obra, a parte do continente que havia sido incorporada ao Império espanhol, na condição de colônia, ainda passava pelo processo de independência e de formação de nações livres.

As características, a seguir expostas, fazem desta obra o primeiro romance histórico hispano/latino-americano, o primeiro romance indigenista hispano-americano e o germe híbrido de ficção e história que se enfrenta com o poder eurocêntrico, tanto em suas posições políticas quanto em sua estrutura e discurso ideológico literário, que promoverá uma das formas mais críticas de escrita literária no nosso continente na era do boom da literatura latino-americana.

O primer aspecto a ser mencionado em *Xicoténcatl* que nos possibilita vê-lo como o primeiro romance histórico escrito no contexto latino-americano é o fato de que a diegese nele desenvolvida não sai dos trilhos da narrativa da história oficial. O autor utiliza notoriamente a *Historia de la conquista de México*, escrito por Antonio de Solís y Rivadeneyra no século XVII. Grillo (2004) aponta a que é no uso das citações das crônicas de Solís que se mostra o tom didático do romance. E observa que, na obra de 1826, o romancista revela total consciência de que, sem distorcer a História oficial, e ao interpretá-la e acompanhá-la com a história familiar, o discurso pode ser mudado, isto é, dando passo à avaliação dos acontecimentos.

Exemplo desse discurso está na cena seguinte em que se segue a crônica de Solís. A personagem *Xicoténcatl* discursa contra a aliança com Cortés e critica a "suposta" realização da profecia mesoamericana de Quetzalcoátl: "*Cierto es que ha corrido entre el vulgo una confusa tradición sobre la venida de unos reformadores orientales, cuya venida se perpetúa en el vaticinio y tarda en el desengaño. [...] ;desgraciado el pueblo que se deje alucinar por los que intentan sacar partido de ellas!*" (ANÓNIMO, 1964, p. 82, grifo do autor). E continua citando Solís assim: "*Sus armas de fuego, sus palacios flotantes no*



son más que obras de la industria humana que se admiran, porque no se han visto. [...]"
(ANÔNIMO, 1964, p. 82).

Com isto, o autor anônimo aponta à posição clara de Xicoténcatl desde início das notícias da chegada dos espanhóis ao seu território, deixando entrever que o comportamento da personagem configurada na ficção não se afasta dos textos referendados pela história oficial, nem do texto do próprio Solís (1809).

No contexto das relações entre história e ficção e a hegemonia do discurso objetivo e tradicional da historiografia, Grillo (2004) comenta sobre a discussão ainda vigente a respeito da veracidade da História. Essa questão, segundo a autora, já tinha sido abordada em 1826 no romance *Xicoténcatl*.

O autor, quem se autodenomina filósofo na obra, se apodera da oportunidade de questionar a veracidade da história e, para tal propósito, utiliza-se das palavras autorizadas de Solís como ferramenta que desmentirá a própria história oficial, estabelecendo, assim, uma intertextualidade explícita da ficção com a escrita oficial da historiografia. Dessa forma, o romance destaca-se como a primeira produção que apresenta a visão dos vencidos, uma perspectiva inovadora para a época.

Portanto, a obra *Xicoténcatl* (1826) manifesta uma clara posição anticolonial, uma questão ideológica que se opõe ao modelo europeu instaurado, primeiramente, pela escrita de Walter Scott no qual a versão da história hegemônica era cultivada sem alterações pela ficção. Esta seria uma característica que corresponde às produções latino-americanas que se utilizam das ferramentas da forma literária eurocêntrica para criar algo novo a partir da transformação do antigo, conferindo-lhe "novo viço". (COUTINHO, 1995, p. 626).

Nesse sentido, podemos dizer que o que ocorre já na composição desse romance é a apropriação das formas europeias para, mediante um processo antropofágico, trazer à luz uma manifestação nova, revigorada e imbuída de uma complexidade que supera a anterior pela incorporação de distintas perspectivas e novas estratégias escriturais, assim como o fazem as escritas híbridas críticas mais contemporâneas, segundo defendem Santiago (2000) e Coutinho (1995, 2003). Dessa vez, a voz narrativa ficcional se insere na voz da crônica oficial para utilizá-la de modo que a possa subverter e, em nome da voz do vencido, criticar duramente o vencedor. Isso se dá em *Xicoténcatl* com a figura específica de Hernán Cortés, o herói¹ da história oficial da conquista de México.

Congruente com o teor acima discutido sobre o germe da novela histórica hispano/latino-americana, Pulido Herráez (2011, p. 61-62) destaca o seguinte:

De ese gesto se desprenden, a mi parecer, varias consecuencias: 1) la aspiración de veracidad, su intención referencial vincula a la novela histórica con las crónicas; 2) su preferencia por colocar en el centro de la construcción novelesca a personajes históricos; y 3) la forma de enunciación que con frecuencia construye un narrador con atributos de historiador, por lo que los narradores se asimilan a la figura autoral y a la del historiador o el filósofo, son narradores-autores, narradores-historiadores o narradores-filósofos.

Desse modo, conforme defende Fleck (2005), são evidenciadas as características do embrião do novo romance histórico latino-americano em *Xicoténcatl* (1826). Em consonância com o acima dito, Fleck (2005, p. 57) destaca que nessa obra já se evidenciam

[...] dois dos elementos que fariam eclodir a nova novela histórica latino-americana, (Menton, 1993): a recusa do Poder, fruto de uma história cheia de sequelas causadas por regimes autoritários em uma terra assolada pela violência e a exploração; e uma clara atitude anti-hispanista, apontada por Celia Fernández Prieto (2003, p. 138) como uma das características do romance histórico hispano-americano em sua fase avançada do modernismo.

Por conseguinte, *Xicoténcatl* (1826), tal como os pesquisadores acima citados expressam, configura-se como uma escrita diferenciada do modelo europeu da época. Isso se dá no sentido de que esse romance imprime elementos diferentes aos que na época eram produzidos como parâmetro no gênero. Se levarmos em conta a suposição de que a produção latino-americana era "devedora" frente ao cânone e que nossos autores somente conseguiram copiar modelos pré-estabelecidos, veremos que o autor anônimo soube muito bem imprimir

¹ Silvia Benso (2016, p. 146 - nossa tradução), no seu artigo "*Xicoténcatl: para una representación del pasado tlaxcalteca*" aponta o comentário de Francisco López de Gómara sobre Cortés como o justo conquistador que vinha senão para desfazer ofensas e favorecer os prisioneiros, ajudar os mesquinhos e remover as tiranias". Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcms5s0>>. Acesso em: 09 set. 2016.



críticas ao *status quo* da colonização, desviando-se das influências e enfrentando-se com as premissas eurocêntricas.

Resumo de estratégias presentes em *Xicoténcatl* (1826)

Dentro das estratégias utilizadas pelo autor anônimo deparamos, em primeiro, lugar a conformação de dois grupos bem definidos, como já comentado, o grupo dos protagonistas, os quais são os, já mencionados, heróis somente autóctones e os antagonistas, conformado por Cortés e seus colaboradores europeus e autóctones. A segunda estratégia é o emprego explícito da Crônica de Antonio de Solís, a "*Historia de la conquista de México*" (1809) para relatar a história do conquistado. A terceira estratégia é elevar Tlaxcala ao nível de nação/sociedade utópica, e, como não poderia faltar, seu herói é Xicoténcatl o jovem. Também, dentro das estratégias do autor anônimo está a prática do contraste das personagens. Observamos duplas antagônicas como Xicoténcatl o jovem/Cortés, os dois heróis, da nova crônica pelo autor anônimo e na crônica por Antonio de Solís, respectivamente. A segunda dupla está conformada por Xicoténcatl pai/Magiscatzin, representante da sabedoria, o nobre patriarca pai do herói, com o mesmo nome, em oposição ao corrompido, visto como o tirano traidor, mentiroso manipulador e vingativo por Lopes (2015), Magiscatzin. E, finalmente o par Teutila/Malinche.

Teutila, como já apontado, é uma personagem totalmente ficcional. Esta personagem traz ao romance a representação daquilo que há de melhor no mundo indígena: ela é fiel ao mundo indígena, bela e inocente, um modelo a ser seguido: "*una joven india, de una extraordinaria hermosura*" (ANÔNIMO, 1964, p. 87). Nesta personagem recai a representação da coragem das mulheres de Tlaxcala, a resistência à ocupação europeia; em todos os sentidos ela é símbolo de perfeição. A sua morte representa a extinção do mundo indígena, já que há a impossibilidade de a antiguidade continuar a funcionar tal qual o fazia antes da chegada dos europeus. Da mesma forma, na personagem está representada a metáfora da impossibilidade de Teutila ter descendentes (NEVARES, 2004), assim, portanto, a explicação da morte do mundo indígena como apontado linhas acima.

Por outro lado, com Malinche, mesmo que corrompida, ela é o exemplo da possibilidade de voltar aos costumes autóctones e redimir aos que ajudaram os europeus. Para tal, o autor anônimo cria uma circularidade na sua configuração. Dessa forma, La Malinche é apresentada no início do romance como vítima da sedução de Cortés: "*casi hace ostentación de sus amores adúlteros con esa india, quizá víctima de su seducción*." (ANÓNIMO, 1964, p. 85). Esse fragmento é importante pelo fato de mostrar o ponto inicial para a configuração circular concedida a esta personagem de extração histórica - La Malinche - no texto romanesco de 1826: "uma autóctone, bom selvagem, vítima da sedução de Cortés".

Logo em seguida, a configuração da Malinche é de corrupta, nas palavras do herói Xicoténcatl: "*¿[...] es posible tanta perfidia, y tanta doblez y tanta falsedad, y tanto arte, y tanta infamia? Esa americana indigna, [...]*" (ANÓNIMO, 1964, p. 117). Dessa forma, a configuração de Malinche apresenta a imagem de 'mulher falsa', tanto frente a seus conterrâneos, quanto a Cortés, na narrativa. A personagem lida com os problemas e os soluciona, fazendo uso do que aprendeu "das más artes dos europeus". Esse aspecto está presente na maior parte do romance, porém, ao longo da narrativa isso muda.

E o primeiro passo na mudança dessa configuração negativa de Malinche acontece no seguinte recorte: "*Yo soy una grande pecadora y es menester que todo el Universo conozca mis culpas y vea mis remordimientos, que el martirio que sufro sirva de ejemplo y de escarmiento a los que, como yo, abandonan la senda de la virtud*." (ANÓNIMO, 1964, p. 139). Nessa passagem, a narrativa mostra a Malinche assumindo as suas culpas: 'soy una grande pecadora'. Logo, a personagem pretende que sua experiência de vida 'sirva de exemplo e de lição aos que, como ela, abandonaram a senda da virtude'. Servir de exemplo e andar pelo caminho da virtude são duas questões importantes que servem de instrumento didático para o narrador.

Por último, mostramos a passagem definitiva à mudança: "*que su esclava amasará su pan, que lavará sus ropas, pero que no volverá a ser la cooperadora de sus planes ambiciosos ni su cómplice en sus desórdenes*." (ANÓNIMO, 1964, p. 153). Esse momento é uma declaração de renúncia da personagem nativa à moral europeia apreendida, pois ela desiste da sua posição de colaboradora ativa de Cortés, para continuar a ser, somente escrava. Ela já não deseja mais fazer parte dos "planos ambiciosos" e dos "desmandos" do seu amo. Obedecerá a ele, ainda que contra a sua vontade, para voltar ao caminho da virtude autóctone.



Considerações finais

Com a publicação de Xicoténcatl em 1826 já se evidenciava o que Santiago (2000, p. 18) chama de "movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o Novo Mundo", manifestado no seu célebre ensaio "O entre-lugar do discurso latino-americano". São os efeitos desse movimento de enfrentamento dos latino-americanos com os preceitos do cânone europeu, segundo defende o crítico brasileiro, que possibilitam, na contemporaneidade, que "a América latina institui seu lugar no mapa da civilização ocidental." (SANTIAGO, 2000, p. 18).

Igualmente, com a publicação desta obra, comprova-se que o romancista latino-americano já dava pistas de que se iniciava o jogo paródico de "brincar com os signos de um outro escritor, de uma outra obra" (SANTIAGO, 2000, p. 21), efetuando um manejo profundo de outros textos e permeabilizando-se com eles, o que caracteriza uma "assimilação inquieta e insubordinada, antropófaga" (SANTIAGO, 2000, p. 20) da escrita do "outro", uma "experiência sensual com o signo estrangeiro" (SANTIAGO, 2000, p. 21).

Deste modo, encontramos que a reescrita paródica latino-americana, mencionada pelos críticos brasileiros, aparece já no século XIX, quando o autor anônimo de Xicoténcatl utiliza o terceiro-espço para gerar sua obra, fazendo uso da prática antropofágica (COUTINHO, 2003) da Literatura Latino-americana que, no Brasil, levaria ainda vários anos para se instaurar. Tais premissas caracterizam essa obra como exemplo de como um sistema literário emergente, localizado no entre-lugar latino-americano, conhece e emprega, em suas produções basilares, estratégias de enfrentamento com o centro em que o poder emana.

As primeiras leituras da história pela ficção, efetuadas no espaço latino-americano, levam à modalidade tradicional do gênero, pois as transformações mais evidentes no modelo clássico europeu ocorrem já com o seu primeiro expoente latino-americano do gênero, Xicoténcatl. Desse modo, poderíamos dizer que, já com essa produção, temos o anúncio de "*un diálogo en pie de igualdad entre esas diversas literaturas, asegurándose la transversalidad propia de [la literatura comparada en América Latina]*" (COUTINHO, 2004, p. 253).

Por outro lado, o conteúdo em si de Xicoténcatl também é prova de que as teorias sobre a superioridade do cânone euro-falo-cêntrico sobre as produções excêntricas não têm cabimento. O parâmetro da produção latino-americana, desde 1826, nesse sentido, supera o modelo de Scott por se tratar de uma inovação no modelo de romance histórico clássico scottiano.

A literatura comparada na América Latina proporciona outro viés, já que o "[...] comparatismo tradicional, calcado em noções cristalizadas como as de fontes e influências [...] tratava-se de um sistema nitidamente hierarquizado [...]" (COUTINHO, 1995, p. 624) no qual se observa o chamado "colonialismo cultural", já que o texto fonte, a referência de comparação, era um texto europeu ou estadunidense, enquanto o texto na condição de devedor, em desvantagem, eram as produções da América Latina.

De acordo com Coutinho (1995), ser o texto "devedor" também traz consigo, na atualidade, o papel e a responsabilidade de revitalizar o primeiro texto, oportunizando novas leituras e entendimentos, assim, o diálogo com o texto anterior torna-se mais rico e dinâmico.

Por esse ângulo, Santiago (2000), evidencia que, nessa linha de pesquisa, as obras latino-americanas estariam na condição de obras-parasitas, sujeitas ao brilho da estrela (obras europeias/estadunidenses). Portanto, declara que a Literatura Comparada que observa só as obras canônicas seria uma tendência de estudo já ultrapassada por ser excludente e por negar a presença da diferença na obra marginal.

O elemento diferenciador, mencionado por Santiago, é definido por Uslar Pietri (1990) como resultado da prática escritural antropofágica latino-americana que a revigora, a potencializa e a diferencia, dessa maneira, sem negar a influência sofrida ao longo de anos de imposição e de submissão aos modelos europeus (USLAR PIETRI, 1990). Já Zilá Bernd (1998, p. 18) destaca que se trataria de um processo de ressimbolização das memórias que no processo de: "[...] tensão entre elementos dispares gera novos objetos culturais que correspondem a tentativas de tradução ou de inscrição subversiva da cultura de origem em uma outra cultura, então estamos diante de um processo fertilizador". Assim, a obra Xicoténcatl se mostra um produto resultante do processo fertilizador como mencionado por Bernd, que se instala cedo, em 1826, em nosso continente.



Referências

- ANÓNIMO. Xicoténcatl. Prólogo, organização, estudo preliminar e notas de Antonio Castro Leal. [2. ed.]. pp. 73-177. In: CASTRO LEAL, Antonio (Org.). **La novela del México colonial**. México: Aguilar, 1964.
- BERND, Zilé. **Escrituras híbridas**: estudos em literatura comparada interamericana. Porto Alegre, RS: UFRGS, 1998.
- COUTINHO, F. Eduardo. Sem centro nem periferia: é possível um novo olhar no discurso teórico-crítico latino-americano? In: CONGRESSO DA ABRALIC, 2., 1995, Belo Horizonte. Anais. Belo Horizonte: ABRALIC. 1995. V. II, p. 621-633.
- _____. **Literatura Comparada na América Latina**: ensaios. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.
- _____. La literatura comparada em América Latina: Sentidos y función. Voz y Escritura. **Revista de Estudios Literarios**. n. 14, ene-dic. 2004. p. 237-258.
- FLECK, Gilmei Francisco. **Imagens metaficcionalis de Cristovão Colombo**: uma poética da hipertextualidade. Dissertação (Mestrado em Letras). UNESP. Assis. 2005.
- _____. O romance histórico - uma breve trajetória. In: ABRÃO, Daniel; GIACON, Eliane M. de O. (Orgs.). **Pesquisa em literatura**. Deslocamentos, conexões e diferenças. Reflexões de crítica, teoria e historiografia literárias do mestrado em letras da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul. Curitiba: Appris, 2014.
- FORERO QUINTERO, Gustavo. **Estudio preliminar y notas**. In: ANÓNIMO. Xicoténcatl. Madrid: Vervuert, 2012.
- FUENTES, Carlos. Hernán Cortés. In: **Letra internacional**, 67, verano 2000, pp. 9-10. Disponível em: <<http://hispanoteca.eu/Landeskunde-LA/Hern%C3%A1n%20Cort%C3%A9s-Carlos%20Fuentes.htm>>. Acesso em: 5 mai. 2016.
- GRILLO, Rosa Maria. Tres novelas para la misma historia: el encuentro entre Cortés y Xicoténcatl. **América sin nombre**, v. 5, p. 83-93, 2004.
- LOPES, Rodrigo Smaha. **Romances históricos americanos**: The Last of The Mohicans (1826), Xicoténcatl (1826) e O Guarani (1857) - Configurações das Identidades Ameríndias. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Cascavel, 2015.
- LUKÁCS, Georg. **La novela histórica**. Trad. Jasmin Reuter. 1. ed. México: Editora Era, 1966.
- MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, Alexis. **Historia y ficción em la novela venezolana**. 2. ed. Caracas: Ediciones La casa de Bello, 1996.
- PULIDO HERRÁEZ, Begoña. **Jicoténcal**: una disputa entre la monarquía y la república. Cuadernos Americanos. n. 137. México, mar. 2011. pp. 47-66.
- SANTIAGO, Silviano. **Intérpretes do Brasil**. São Paulo: Nova Aguilar, 2000.
- SOLÍS, don Antonio de. **Historia de la conquista de México, población y progresos de la América septentrional conocida por el nombre de Nueva España**. s.l.: Imprenta de R. Juigné, 1809. Disponível em: <<https://archive.org/details/historiadelacon01solgoog>>. Acesso em: 08 abr. 2016.



TROUCHÉ, André. **América:** história e ficção. Niterói, RJ, EdUff, 2006.

UREÑA, Pedro. Henriquez. **Las Corrientes Literarias en la América Hispánica.** México: Ed. Fondo de Cultura Económica, 1994.

USLAR PIETRI, Arturo. El mestizaje y el nuevo mundo. In: _____. **Cuarenta ensayos.** 1. ed. Caracas, Venezuela: Monte Ávila Latinoamericana, 1990.



1º ENCONTRO NACIONAL
Diálogos literários
Um olhar para as poéticas contemporâneas

DO POEMA AO PÓS-O POEMA SE CONSTRÓI, SE DESTRÓI, NOTIÇO SE APRESENTA, NA BOCA LÚDICA SE ORIENTA...

O pensamento de Žižek e de Badiou e suas aplicações na literatura e em outras artes



O mundo coberto de penas: efeitos da violência objetiva sistêmica em *Vidas Secas*

Marcia Geralda de Almeida (UEM)

Orientadora: Marisa Corrêa Silva (UEM)

RESUMO: Este trabalho é um recorte de uma pesquisa de Iniciação Científica e tem como objetivo analisar a violência objetiva sistêmica no romance *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos. Trata-se de uma abordagem cuja base teórica é o materialismo lacaniano, o qual tem como principais defensores e disseminadores os filósofos Slavoj Žižek e Alain Badiou. O Materialismo Lacaniano é uma corrente filosófica recente, pautada nos pressupostos teóricos do psicanalista francês Jacques Lacan, bem como no Materialismo Dialético de Karl Marx, porém faz algumas críticas ao marxismo. Com base no Materialismo Lacaniano, o filósofo esloveno Slavoj Žižek propõe três novas concepções de violência, a saber: violência subjetiva, violência objetiva sistêmica e violência objetiva simbólica. Neste trabalho, propõe-se evidenciar, em diferentes momentos da narrativa de Graciliano Ramos, os sinais e os efeitos da violência objetiva sistêmica na vida dos personagens castigados pela seca.

Palavras-chave: violência sistêmica, *Vidas Secas*, materialismo lacaniano.

O romance *Vidas Secas* (1938) de Graciliano Ramos (1892-1953) é um clássico da literatura brasileira, no qual o autor conseguiu reproduzir com riqueza as condições sociais, econômicas e políticas da realidade. A narrativa trata da trajetória de uma família de retirantes que luta para sobreviver às misérias da seca nordestina. A família é composta pelo pai Fabiano, a mãe Sinhá Vitória, os dois filhos do casal, os quais não possuem nome, de modo que são chamados pelo narrador de "menino mais velho" e "menino mais novo"; ainda aparecem como integrantes da família a cachorra Baleia e o papagaio, ambos estimados pelos seus donos.

Entre inúmeras possibilidades de análise, este trabalho propõe abordar a violência dentro do romance, tendo como base teórica o Materialismo Lacaniano. De acordo com Silva (2009), o Materialismo Lacaniano é uma corrente filosófica baseada nas ideias do psicanalista francês Jacques Lacan, atreladas ao materialismo dialético de Karl Marx; porém, essa teoria aponta lacunas no marxismo ortodoxo, argumentando que a economia e a luta de classes por si só são insuficientes para explicar todos os fenômenos que ocorrem dentro de uma sociedade.

O filósofo esloveno Slavoj Žižek (2010), um de seus principais nomes, propõe dois tipos distintos de violência, aos quais ele denomina violência Objetiva e violência Subjetiva; ele classifica a violência Objetiva em duas outras subdivisões, a saber: violência Objetiva sistêmica e violência Objetiva simbólica. Para o autor, a violência objetiva é invisível e, justamente por esse motivo, ela cumpre a função de manter o *status quo*. Dito de outro modo, se por um lado, a violência subjetiva é uma "perturbação ao estado de coisas normal e pacífico", a violência objetiva é essencial para manter esse estado normal das coisas (ŽIŽEK, 2014, p.18). Segundo o filósofo, a percepção dessa forma de violência invisível somente é possível quando o indivíduo dá um passo atrás e aprende a perceber o que subjaz à violência subjetiva.

O presente trabalho é fruto de um projeto de pesquisa de iniciação científica, que se ocupou do estudo do tema violência, na obra *Vidas Secas*, e cujos resultados finais evidenciaram tanto a violência subjetiva quanto a violência objetiva em suas subdivisões.

Violência objetiva sistêmica e outros conceitos utilizados por Slavoj Žižek



Para este trabalho, especificamente, interessa a violência Objetiva sistêmica, que é definida pelo filósofo como "as consequências [...] do funcionamento homogêneo dos sistemas econômico e político" (ŽIŽEK 2010, p.10). "A violência objetiva sistêmica é instaurada pelos sistemas sociais e raramente é percebida como tal, pois é encarada pela maioria dos indivíduos com naturalidade e sem questionamentos" (ALMEIDA; SILVA, 2016, p.2). Essa naturalidade provém da internalização das regras sistêmicas de determinada sociedade, as quais podem parecer incoerentes para quem está fora dessa sociedade, mas apresentam-se aceitáveis ou naturalizadas para os indivíduos inseridos nela.

A fim de ampliar as possibilidades de entendimento da violência sistêmica, propõe-se articular esse conceito a outras reflexões žižekianas. A internalização das regras sociais, em certa medida, pode ser explicada pela existência de um Significante-Mestre, conceito lacaniano que, a princípio, seria uma ideia comum que organiza e estrutura o mundo em sociedade. O significante-mestre age fortalecendo determinada ideia (ou maneira de pensar o mundo) e torna-a inquestionável, a menos que o indivíduo desconfie do significante e encontre outras maneiras de ver o mundo; uma maneira de fazer isso é dar um passo atrás, conforme propõe Žižek, isto é: tentar enxergar além do significante-mestre. Porém, tal atitude é um desafio a esse significante-mestre, já que sua função é convencer os indivíduos a respeito de determinadas ideias, sem deixar espaço para a desconfiância.

"A intervenção do significante-mestre impõe ao mundo um princípio de ordenamento, o ponto de uma decisão simples ('sim ou não') em que a multiplicidade confusa se reduz violentamente a uma 'diferença mínima'" (ŽIŽEK, 2011, p. 43). Conforme o filósofo esloveno, "o Significante-Mestre 'acolchoa' e sutura o campo simbólico; [...] aquilo que Lacan indica com seu conceito de discurso do Mestre [...] é que cada espaço de discurso concreto se funda em última instância numa imposição violenta de um Significante-Mestre" (ŽIŽEK, 2014, p. 60). Ressalte-se que a própria definição do conceito lacaniano está atrelada à violência, marcada pela imposição.

Outro conceito žižekiano que pode ser útil para compreender a instauração dessa forma de violência sutil é o que o filósofo denomina "pseudo-escolha". Em seu texto intitulado *Contra os direitos humanos*, o autor sugere a existência de uma falsa ideia de liberdade, cujo oposto real é a total ausência de liberdade de escolha. De acordo com o autor, essa falsa ideia de liberdade é o "resultado de um processo extremamente violento de desenraizamento do mundo e da vida particular de cada um" (ŽIŽEK, 2010, p.15), isto é, há uma "pseudo-escolha", já que o indivíduo é moldado por uma idealização coletiva, sem perceber que perde a própria identidade. Todos esses conceitos podem oferecer contribuições para a análise do romance *Vidas Secas*.

Efeitos da violência objetiva sistêmica sobre os personagens de *Vidas Secas*

Tendo em vista que a violência sistêmica é uma subdivisão da violência objetiva e, assim como esta, é imperceptível para a maioria das pessoas, propõe-se diferenciar, neste trabalho, a violência sistêmica propriamente dita dos seus efeitos nos indivíduos. Desse modo, propor-se-á que a violência sistêmica aparece sob a forma de negação dos direitos básicos ao ser humano, da imposição das regras sistêmicas e sua internalização acrítica, da ausência da possibilidade de escolha, ao passo que, os reflexos dessa negação, imposição e internalização, ou seja, a maneira como tudo isso afeta a vida dos personagens, serão entendidos como efeitos concretos da violência sistêmica. Em outras palavras, propõe-se que os efeitos dessa forma de violência podem ser mais visíveis e podem ajudar a compreender a violência objetiva sistêmica e como ela age sobre os indivíduos.

É conveniente ressaltar ainda que a associação do título do trabalho a um dos capítulos da narrativa em estudo justifica-se pelo fato dele revelar a brutalidade da seca, visto que o cenário criado pelo narrador é desumano, sombrio e assustador, conforme o próprio Fabiano, que conclui tratar-se de um cemitério. A paisagem "sem folhas e sem flores, uma garrancharia pelada, enfeitava-se de penas" e os urubus vinham tirar a paz da família do vaqueiro (e, provavelmente, dos outros personagens) e prenunciar mais uma retirada (RAMOS, 2003, p.110). O capítulo "O mundo coberto de penas" encerra a forma violenta como a seca atinge os viventes nordestinos, pois mostra como o mundo é transformado diante de seus olhos e eles não podem fazer nada além de fugir.

A fim de evidenciar exemplos e efeitos da violência objetiva sistêmica no romance *Vidas Secas*, este trabalho utiliza como ponto de partida o ponto de vista do crítico literário Antônio Candido sobre bens incompressíveis ou indispensáveis. Com base no conceito do padre Louis Joseph Lebret, Candido argumenta que



[...] são bens incompressíveis não apenas os que asseguram a sobrevivência física em níveis decentes, mas os que garantem a integridade espiritual. São incompressíveis certamente a alimentação, a moradia, o vestuário, a instrução, a liberdade individual, a saúde, o amparo da justiça pública, a resistência à opressão; e também o direito a crença, a opinião, ao lazer e, por que não, a arte e a literatura. [...] O fato é que cada época e cada cultura fixam os critérios de incompressibilidade, que estão ligados à divisão da sociedade em classes, pois inclusive a educação pode ser instrumento para convencer as pessoas de que o que é indispensável para uma camada social não o é para outra. (CANDIDO 1989, p.111)

Embora Candido deixe clara a variação dos critérios de incompressibilidade, conforme a organização social, é possível perceber que, da extensa lista dos bens destacados pelo autor, nenhum deles é garantido à família de retirantes em *Vidas Secas*. A miséria à qual a família de Fabiano é submetida na narrativa aparece como efeito de uma forma de violência objetiva sistêmica, ou seja, é o efeito da negação do direito aos bens incompressíveis que, por sua vez, resulta do funcionamento homogêneo dos sistemas econômico e político que os aniquila.

Com base no conceito de incompressibilidade propõe-se, primeiramente, refletir a respeito dos excertos do romance, os quais serão apresentados mais adiante. Há dois bens incompressíveis que estão ausentes da vida da família, ou seja, comida e a água potável, já que não havia sinal de comida e a água era um líquido escuro, intragável. A negação desses objetos necessários à sobrevivência é uma das formas mais claras de violência objetiva sistêmica, e resulta na miséria, fome, doenças e etc. No entanto, o leitor de *Vidas Secas* sabe que não são apenas esses dois bens que são negados à família, mas falta-lhes também vestuário, moradia digna, acesso à saúde, instrução e até mesmo o amparo da justiça pública, visto que o soldado amarelo agride Fabiano, demonstrando abuso de poder e, em outra ocasião, o vaqueiro é obrigado a pagar multa à prefeitura pela venda de um porco; Fabiano alega não entender nada sobre leis e não compreende porque deveria pagar multa pela venda de um bem que lhe pertencia, ao passo que o poder público abusa da falta de conhecimento do vaqueiro para ludibriá-lo.

Dentro dessa forma de organização social na qual os personagens de *Vidas Secas* estão inseridos, os critérios de incompressibilidade funcionam perfeitamente, uma vez que justificam a negação dos direitos dos sertanejos. Nessa perspectiva, poder-se-ia argumentar que Sinhá Vitória não teria a necessidade da cama de lastro de couro como seu Tomás, ao passo que os meninos não necessitariam de roupas e instrução como as crianças da cidade. Entretanto, a violência sistêmica é tão brutal que vai além da negação desses bens simbólicos e nega-lhes a alimentação necessária à manutenção do corpo; nega-lhes a dignidade de ser humano.

"Ainda na véspera eram seis viventes contando com o papagaio. Coitado, morrerá na areia do rio, onde haviam descansado a beira de uma poça: a fome apertara demais os retirantes e por ali não existia sinal de comida [...]" (RAMOS 2003, p.11) [...] Um mormaço levantava-se na terra queimada. Estremeceu lembrando-se da seca, o rosto moreno desbotou, os olhos pretos arregalaram-se. Diligenciou afastar a recordação, temendo que ela virasse realidade (RAMOS 2003, p.41-42). [...] Agora pensava no bebedouro, onde havia um líquido escuro que bicho enjeitava. Só tinha medo da seca" (RAMOS 2003, p. 43).

Ainda no fragmento anterior, a negação de um bem indispensável à sobrevivência (água potável) aparece atrelada ao medo da seca, o que permite indicar como esses personagens são constantemente atormentados psicologicamente.

Se por um lado, a miséria é um efeito concreto da violência sistêmica sobre os personagens de *Vidas Secas*, por outro lado, há efeitos psicológicos, como o medo e a sensação de impotência. Note-se, nesse excerto, que além da fome e sede, o que atormenta os retirantes é o fantasma da seca, o medo e a impotência, já que, na maior parte do romance, não há seca, exceto nos capítulos "Mudança" e "Fuga". No entanto, os personagens estão constantemente angustiados pela possibilidade de ter de fugir, buscar outro lugar, recomeçar.

A maneira como ambos personagens (Fabiano e Sinhá Vitória) são assombrados pela morte dos animais mostra como essas mortes constituem-se como violência sobre eles. Embora aleguem não ter tido outra escolha, os dois são atormentados pela culpa. As repetidas alusões às mortes do papagaio e de Baleia denotam grande sofrimento e culpa



[...] avizinhou-se da ladeira pensando na cachorra Baleia. Coitadinha. Tinham-lhe aparecido aquelas coisas horríveis na boca, o pelo caíra, e ele precisara mata-la. Teria precedido bem? Nunca havia refletido nisso. A cachorra estava doente. Podia consentir que ela mordesse os meninos? Podia consentir? Loucura expor as crianças à hidrofobia. Pobre da Baleia. Sacudiu a cabeça para afastá-la do espírito (RAMOS, 2003, p.110-111).

[...] Se a cachorra Baleia estivesse viva, ia regalar-se. Por que seria que o coração dele se apertava? Coitadinha da cadela, matara-a forçado, por causa da moléstia. [...] Fabiano suspirou, sentiu um peso enorme por dentro. Se tivesse cometido um erro? [...] Confessou às catigueiras e aos alaistrados que o animal tivera hidrofobia, ameaçara as crianças. Matara-o por isso (RAMOS, 2003, p.115).

No caso de Fabiano, há três fatos que o atormentam constantemente, além do medo da seca: as contas do patrão, a briga com o soldado amarelo e a morte de Baleia. Essas lembranças acompanham o vaqueiro e o humanizam, à medida que o personagem esforça-se para explicar a si mesmo todos esses eventos. O tempo todo, Fabiano tenta justificar-se, porém parece que nada pode justificá-lo: embora tenha matado Baleia para proteger os meninos, ele fez uma escolha que o condena. Nesse ponto de vista, a análise a respeito do personagem esbarra no que Žižek denomina *pseudo-escolha*, isto é, a falsa ideia de que sempre há uma escolha, uma vez que o retirante foi impelido pelas condições a agir de tal forma e por esse motivo a culpa o persegue e dá sinais da violência objetiva sistêmica que o empurra para a impotência.

No caso de Sinhá Vitória, a situação é parecida com a de Fabiano, mas o que a persegue, além da morte do papagaio, é o desejo pela cama de lastro de couro. Da mesma forma que o marido, Sinhá Vitória tenta justificar-se, mas a lembrança da morte do amigo é sempre perturbadora.

[...] Pobre do papagaio [...] Gaguejava: - "Meu louro". Era o que sabia dizer. Fora isso, aboiava arremedando Fabiano e latia como Baleia. Coitado. Sinhá Vitória nem queria lembrar-se daquilo. [...] Pobre do louro. Na beira do rio matara-o por necessidade, para sustento da família. [...] Outra vez Sinhá Vitória pôs-se a sonhar com a cama de lastro de couro. Mas o sonho se ligava a recordação do papagaio, e foi-lhe preciso um grande esforço para isolar o objeto de seu desejo (RAMOS, 2003, p.43: 44).

Nesse trecho, a violência sistêmica atua sobre Sinhá Vitória de duas maneiras, isto é, por meio da *pseudo-escolha* e da negação de um bem incompressível, cujos efeitos são perceptíveis. Assim como os outros personagens da narrativa, a esposa de Fabiano fala pouco, mas o narrador faz uso do discurso indireto e do fluxo de consciência para demonstrar a aflição e o medo que a acompanham, o que pode ser entendido como efeito da violência sistêmica.

Por um lado, a violência sistêmica reside no fato de Sinhá Vitória ter sido impelida a sacrificar a vida do papagaio para salvar a família da fome e o efeito disso é a culpa. Obviamente, se pudesse escolher, Sinhá Vitória escolheria ter comida o suficiente para alimentar a família e os animais de estimação, ou mesmo escolheria não ter de enfrentar a seca; no entanto, a condição social em que a família se encontra não oferece possibilidades de escolha. Essa falsa ideia de escolha, que responsabiliza os indivíduos por situações-limite, é uma forma de violência sistêmica brutal, cujos reflexos nos personagens são traumáticos.

Por outro lado, o sonho da personagem de dormir em uma cama de verdade, confortável, pode ser considerado bem incompressível, na medida em que ele representa o acesso a um status de dignidade humana. A cama seria a simbolização da humanidade dela e de sua família, ao passo que a negação desse bem desejado pela personagem é uma forma de violência.

É viável propor que a instauração dessa forma de violência proposta por Slavoj Žižek é imperceptível justamente porque é legitimada pela existência de um Significante-Mestre, o qual organiza e estrutura o mundo em sociedade, por meio de uma ideia comum à maioria das pessoas: o sistema capitalista, que divide a sociedade em classes menos e mais favorecidas. Embora se saiba que a seca nordestina é resultado de anos de exploração da terra e dos recursos naturais devido à busca pelo lucro e pelo acúmulo de capital, bem como à ausência de investimentos na infraestrutura local, a internalização das regras do capitalismo fazem com que a seca pareça algo natural. A própria proposição e aceitação dos critérios de incompressibilidade prova a força do Significante-Mestre quanto à inferioridade social aplicada sobre Fabiano e sua família e disseminada pelo sistema



capitalista, de maneira que os indivíduos são conduzidos a atribuir sua condição de miséria à falta de sorte ou ao destino, conforme Fabiano:

[...] O pirralho não se mexeu, e Fabiano desejou matá-lo. Tinha o coração grosso, queria responsabilizar alguém pela sua desgraça. A seca aparecia-lhe como um fato necessário - e a obstinação da criança irritava-o. Certamente esse obstáculo miúdo não era culpado, mas dificultava a marcha, e o vaqueiro precisava chegar, não sabia onde [...] (RAMOS, 2003, p.10).

Por trás dessa postura acrítica de Fabiano subjaz o princípio de ordenamento imposto pelo significante-mestre funcionando em favor do sistema econômico. Nesse fragmento da narrativa, verifica-se a violência sistêmica em dois sentidos. Primeiramente, percebe-se a ambiguidade criada pela linguagem utilizada pelo narrador, pois, embora Fabiano pareça aceitar toda essa situação como algo natural/inevitável, a escolha lexical destoa dessa aparente aceitação; a impressão que se tem é que, ao escolher termos como "responsabilizar", "desgraça", "aparecer" e "necessário", o narrador sugere uma crítica à situação, em razão do fato de a seca não ser algo que aparece de repente ou que possa ser considerada como necessária. Isso suscita um questionamento: se a seca "aparecia" como algo "necessário", era necessário para quem? Por quê? Obviamente, para Fabiano a seca era uma tragédia, porém essas palavras escolhidas pelo narrador expressam e reforçam o conformismo do sertanejo, e reproduzem o discurso lucrativo do sistema econômico, que é sutilmente criticado. No entanto, para os personagens, os sistemas que regem a ordem social e econômica afirmam que a destruição dos recursos naturais, a luta desumana e desigual pela sobrevivência, são naturais nesse modelo de organização social. Isso é violência sistêmica em grande grau de pureza.

Em outro sentido, o pensamento do personagem Fabiano em relação ao filho parece cruel e insensível; no entanto, evidencia o traço individualista da sociedade. Tendo em vista que os retirantes estão fugindo e há pouca esperança para a família, o menino torna-se um fardo; ao expressar esse individualismo exacerbado, Fabiano dá sinais da violência sistêmica já concretizada em sua vida, por meio da internalização do preceito de que tudo o que impede o progresso deve ser eliminado. Segundo Mayle (2007) *apud* Venturotti (2008, p.2), "a brutalidade da seca faz com que os personagens também se embruteçam": porém, ao passo que a seca tenta embrutecer Fabiano, o narrador cumpre a função de humanizá-lo, conforme ocorre na sequência do excerto anterior.

[...] Pensou nos urubus, nas ossadas, coçou a barba ruiva e suja, irresoluto examinou os arredores. Impossível abandonar o anjinho aos bichos do mato. Entregou a espingarda a Sinhá Vitória, pôs o filho no cangote, levantou-se, agarrou os bracinhos que lhe caíam sobre o peito, moles, finos como cambitos (RAMOS, 2003, p.10).

Possivelmente, o narrador procura meios de descortinar as relações sociais dentro da estrutura da narrativa, isto é, enquanto a sociedade julga Fabiano como um bicho, suas atitudes demonstram mais humanidade (observe o comportamento do Soldado Amarelo); ainda assim, o desespero dos personagens mostra o quanto a situação desses seres humanos é limite e, mesmo assim, eles continuam lutando para sobreviver. Dentro de todo esse cenário é possível perceber um misto de impotência, desespero e impossibilidade de escolha, que parece acompanhar Fabiano durante toda a narrativa e, embora a miséria seja amenizada em alguns momentos, o retirante parece estar sempre de mãos atadas.

Observa-se que o poder do significante-Mestre é imprescindível para manter a ordem social, de maneira que os personagens permaneçam em um estado acrítico da própria realidade. A seca é vista como algo natural, a família teria de fugir novamente, mas não há nenhum sinal de indisposição contra o sistema político e econômico.

O fragmento a seguir faz parte do penúltimo capítulo da narrativa, "O mundo coberto de penas", o qual também compõe o título desse trabalho. Trata-se de um momento, antes da fuga, em que a seca se avizinha da família de retirantes e a paisagem é tomada por aves que espreitam os vivos e prenunciam a morte. Fabiano vê o mundo coberto de penas e se sente ameaçado pelas aves que seriam o motivo de sua desgraça.

Este fragmento apresenta outro efeito da violência sistêmica, visto que os personagens estão condicionados até mesmo na maneira de pensar: embora pareça ingênua, a conclusão dos personagens de que as aves matam o gado denuncia o seu grau de alienação. Para compreender a gravidade dessa afirmação, talvez seja necessário seguir os conselhos do filósofo Žižek e dar um passo atrás para observar a situação por outro ângulo, uma vez que o pensamento parece absurdo, risível, mas leva a refletir sobre a frequência com que a manipulação do senso crítico acontece na realidade social. Como se não tivessem ninguém



mais para responsabilizar, os personagens voltam-se para o visível - as arribações - e não são capazes enxergar os reais responsáveis pela seca, nem a violência sistêmica que os condiciona e castiga.

O casal agoniado sonhava desgraças. O sol chupava os poços e aquelas excomungadas levavam o resto da água, queriam matar o gado. Sinhá Vitória falou assim, mas Fabiano resmungou, franziu a testa, achando a frase extravagante. Aves matarem bois e cabras, que lembrança! [...] As arribações bebiam a água. Bem. O gado curti sede e morria. Muito bem. As arribações matavam o gado. Estava certo. Matutando a gente via que era assim [...] (RAMOS, 2003, p.109-110). [...] A cólera dele se voltava de novo contra as aves [...] atirou muitas vezes nos ramos do mulungu, o chão ficou todo coberto de cadáveres. [...] Aqueles malditos bichos é que lhe faziam medo [...] Se não fossem eles a seca não existiria. Pelo menos não existiria naquele momento: viria depois, seria mais curta. Assim começava logo - e Fabiano sentia-a de longe. [...] As bichas excomungadas eram a causa da seca. Se pudesse mata-las, a seca se extinguiria (RAMOS, 2013, p. 113-114).

Para refletir acerca da seriedade das conclusões de Sinhá Vitória, basta pensar no cenário político nacional e mesmo mundial, toda a polarização, e perceber o quanto os indivíduos estão condicionados por um Significante-Mestre. Nesse sentido, o excerto acima deixa de ser absurdo e passa a exprimir a realidade lamentável de um povo incapaz de dar um passo atrás e questionar/desconfiar do significante-mestre.

Este trabalho optou por averiguar exemplos e efeitos da violência objetiva sistêmica com foco nos personagens Fabiano e Sinhá Vitória: entretanto, essa forma de violência pode ser observada na vida dos outros personagens, uma vez que, diante da seca e do sistema econômico baseado no acúmulo de capital, a tendência é que as condições econômicas tornem-se mais difíceis e atinjam número maior de sujeitos. Note-se que seu Tomaz da bolandeira também é obrigado a fugir da seca, que o patrão novo manipula as contas para manter os próprios bens, que o soldado amarelo lança mão do abuso de poder, que Fabiano desconfia que seu Inácio passa-lhe a perna na venda do querosene. Essas e outras situações são aparentemente comuns dentro da conjuntura social da narrativa: porém, sob o ponto de vista žižekiano, são violentas e se mantêm devido à violência objetiva sistêmica instaurada na vida dos personagens.

Conforme o próprio Slavoj Žižek afirma "essa forma de violência não pode ser atribuída a indivíduos concretos e às suas 'más' intenções, mas é puramente 'objetiva', sistêmica, anônima" (ŽIŽEK, 2014, p.18), ou seja, embora as maneiras como essa violência atua sobre os indivíduos sejam diferentes, todos são submetidos e violentados de algum modo. Todos esses personagens viram o mundo coberto de penas e suas vidas radicalmente ameaçadas.

Considerações finais

Embora sucintas, as reflexões provenientes deste trabalho permitiram progredir no que se refere aos estudos do lacanianismo e à análise da obra literária de Graciliano, de modo que foi possível evidenciar exemplos de violência objetiva sistêmica no romance *Vidas Secas*, bem como seus efeitos na vida dos personagens.

Os conceitos de incompressibilidade, Significante-Mestre e pseudo-escolha contribuíram de forma importante para esta análise e enriqueceram as reflexões realizadas anteriormente no PIC. Os resultados mostraram que, embora tenha sido publicado em 1938, o romance é ainda material para inúmeras pesquisas, no que se refere à compreensão do mundo e do ser humano.

Optou-se, neste trabalho, por um ponto de vista diferenciado, via ferramenta teórica ainda inovadora no campo, e espera-se que ele possa contribuir para os estudos literários e somar-se a outras pesquisas referentes ao grande romance de Graciliano Ramos, *Vidas Secas*.

Referências

ALMEIDA, Marcia G. SILVA, Marisa C. VIDAS SECAS: a violência simbólica de Slavoj Žižek na linguagem concisa de Graciliano Ramos. In: **Anais do 27º FALE - Fórum Acadêmico de Letras**. Marechal Candido Rondon: Unioeste, junho/2016, p 137-140.



CANDIDO, Antônio. **Literatura e a formação do homem**. 1999. Disponível em:
<http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/118273/1/ppec_8635992-5655-1-PB.pdf>
Acesso em: 10 Out. 2016.

RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. Rio de Janeiro: Record, 2003 (92 a. ed.)

SILVA, Marisa C. Materialismo Lacaniano. In: BONICCI, Thomas & ZOLIN, Lucia O. (Org.).
Teoria Literária: Abordagens históricas e tendências contemporâneas. Eduem. 3. ed.
Maringá, 2009. p. 211-216.

VENTUROTTI, Fabiano. Exílio, fronteira e fome em *Vidas Secas*. **Revista Crioula**. N° 3.
Maio/2008. Disponível em: < <http://www.periodicos.usp.br/crioula/article/view/54013>>
Acesso em: 10 out. 2016.

ŽIŽEK, Slavoj. Contra os direitos humanos. **Mediações**. Londrina, v.15, n.1, p.11-29,
jan/jun 2010. Disponível em:
<<file:///C:/Users/123456/Documents/Downloads/Zizek,%20Slavoj.%20Contra%20os%20direitos%20humanos.pdf>> Acesso em: 10 nov. 2015.

ŽIŽEK, Slavoj. *Em defesa das causas perdidas: tradução Maria Beatriz de Medina*. - São Paulo : Boitempo, 2011.

ŽIŽEK, Slavoj. **O ano em que sonhamos perigosamente**. São Paulo: Boitempo, 2012.

ŽIŽEK, Slavoj. **Sobre la Violencia**. Seis reflexiones marginales. Buenos Aires: Paidós, 2010.

ŽIŽEK, Slavoj. **Violência: Seis reflexões laterais**. São Paulo: Boitempo, 2014.

DO POÁ AO PÓS O POEMA SE CONSTRÓI, SE DESTROÍ, NO TIPO SE APRESENTA, NA BOCA LIDOU SE ORIENTA...



Os dous ou o inglês maquinista e Os irmãos das almas: aspectos da violência zizekiana

João Gabriel Pereira Nobre de Paula (UEM)

Orientadora: Marisa Corrêa Silva (UEM)

RESUMO: Este trabalho tem por objetivo a realização de uma abordagem conceitual sobre o termo violência tendo como principal fonte teórica o pensamento do filósofo sloveno Slavoj Žižek e por objeto de análise as peças *Os dous ou O inglês Maquinista* e *Os irmãos das almas*, ambas do dramaturgo brasileiro Martins Pena, precursor da comédia de costumes no Brasil, buscando entre elas a materialização da diferença entre violência objetiva e violência subjetiva. De modo sucinto, podemos entender a violência subjetiva como sendo sua manifestação mais visível, materializada em agressões físicas e verbais. Esta nomenclatura opõe-se ao que Žižek chamou de "violência objetiva", a qual ele subdivide em violência objetiva simbólica e violência objetiva sistêmica. A primeira incorpora um postulado do sociólogo Pierre Bordieu ao pensamento de Žižek e tem como premissa a configuração do poder transformador do discurso sobre o indivíduo, levando-o a tomar como verdades certas asserções dos discursos opressores. A violência sistêmica, por sua vez, também é mascarada por meio de aspectos mais chamativos da violência objetiva, materializada pela ação predatória do mercado e pela alienação social.

Palavras-chave: Materialismo Lacaniano; Violência; Martins Pena.

Apesar da distância temporal, vemos dentro do contexto literário, a possibilidade de estabelecer diálogos entre diferentes autores, pensadores e momentos. É apostando nesta capacidade que a literatura possui de relacionar-se e transcender-se para dar vazão aos mais diferentes temas que se baseia este trabalho. Temos o objetivo de, mergulhando nas peças *Os dous ou O inglês Maquinista* e *Os irmãos das almas*, de Martins Pena, destacar o conceito de violência, não da forma mais convencional, mas sob a égide do pensamento zizekiano. Para tanto, dividimos este trabalho em algumas partes, sendo a primeira um breve panorama da vida de Martins Pena; a segunda uma análise das peças supracitadas; a terceira e última, antes de nossas considerações finais, fazendo menção ao conceito de violência sob a perspectiva zizekiana.

Ato único de Martins Pena

Tão breve quanto alguns de seus textos dramáticos foi a vida de nosso primeiro teatrólogo. Entretanto, inversamente proporcional a esta duração se deram a intensidade de seus textos e de sua vida. Nascido a 05 de novembro de 1815, na cidade do Rio de Janeiro, Luís Carlos Martins Pena era filho de João Martins Pena e Francisca de Paula Julieta Pena. Pena conheceu ainda menino os dissabores da vida. Com um ano de idade, perde o pai, desembargador, mas homem de poucas posses. Nove anos depois, falece a mãe. Seu padrasto, Antônio Maria da Silva, deixa o jovem aos cuidados de tutores, que se encarregariam de apresentar-lhe e ensinar-lhe os caminhos do trabalho comercial. No ano de 1835, aos vinte anos de idade, completa o curso de Comércio. Após este período, ingressou na Academia de Belas Artes, onde complementou sua formação com Arquitetura, desenho, música, estatutária, teatro e história. Estas disciplinas e campos do saber estarão, inclusive, presentes em suas produções teatrais. Em 1838, inicia a vida diplomática no ministério dos negócios estrangeiros, chegando a representar o Brasil, no âmbito diplomático, em Londres. Entre os anos de 1846 e 1847 atuou como crítico no *Jornal do Comércio*. Acometido por tuberculose, buscou retornar de Londres, vindo a falecer em



viagem para o Brasil, em Lisboa, no dia 07 de dezembro de 1848, com apenas 33 anos de idade.

Um dos precursores do teatro no Brasil, é destinada a Martins Pena a alcunha de iniciador do teatro de costumes em nosso país. Em suas criações, Pena desenvolve temáticas nacionais com acidez, sátira e ironias pouco convencionais a época, que enquadram os comportamentos sociais, acontecimentos da sociedade oitocentista, metáfora para o que acontecia em nosso país como um todo.

Os dous ou o inglês maquinista

A peça *Os dous ou O inglês Maquinista* se passa na capital carioca no ano de 1842. Todo o desenrolar da trama tem por único espaço a sala de Dona Clemência, viúva há dois anos, e mãe da jovem Mariquinha, a quem desejava conseguir um vantajoso casamento. Clemência tinha como um bom partido para a filha a figura de Negreiro, ambicioso traficante de escravos, que desejava ascender socialmente por meio do dote da moça. Somos apresentados também a Felício, primo de Mariquinha, que alimenta amores pela prima, mas cuja possibilidade de união parece estar longe de qualquer concretização por conta da existência de pretendentes com melhores condições financeiras do que o jovem rapaz. Ainda no tocante a possíveis pretendentes de Mariquinha temos a figura de Gainer, um inglês, também interesseiro, que deseja conseguir junto ao governo um auxílio para dar cabo de seus empreendimentos "vanguardistas". Sem muitas chances de vencer essa disputa pela mão de Mariquinha, Felício arquiteta um plano de colocar seus pretendentes um contra o outro. Para tanto, Felício diz a Gainer que Negreiro o estava difamando, espalhando falsas verdades a seu respeito, como de ser um especulador e ofendendo-o de velhote. Em seguida, dirige-se a Negreiro, relatando as intenções de Gainer de denunciá-lo as autoridades inglesas em decorrência das atividades ilegais com escravos.

Sem se darem conta de que se tratava de uma artimanha de Felício, ambos, dotados de raiva e ira com seu adversário, chegam as vias de fato na casa de Dona Clemência. Neste interim, é revelado que, na verdade, Clemência desejava contrair matrimônio com Gainer, e escreve uma carta para tentar propor casamento ao inglês maquinista. Perto do fim da narrativa, Alberto, esposo de Clemência, que há dois anos havia sido dado como morto, retorna, e esconde-se, a fim de verificar como as coisas estavam. Atrás das cortinas, Alberto vê a declaração de sua antiga amada a Gainer, enfurecendo-se. É escondido também que pode presenciar as declarações sinceras de Felício a sua filha. Deixando seu esconderijo, Alberto impede a esposa de contrair matrimônio com o estrangeiro, e consente que Mariquinha se case com Felício. Por fim, ouvindo o casal sobre a necessidade de perdoar a mãe, permite que ela continue em casa, numa tentativa de reconciliação da figura harmoniosa do lar.

Apesar da estrutura, similar a maioria das comédias escritas pelo dramaturgo brasileiro e que, em suma, carregam a influência das entremeses, podemos classificar a peça *Os dous ou O inglês maquinista* como um dos melhores textos dramáticos criados por Martins Pena. Tal ponderação se faz justificável quando a tomamos sob o ponto de vista temático.

A peça, escrita no ano de 1845, pode operar, aos olhos do leitor, em diferentes níveis, sendo possível a consideração de diferentes propostas a figurar como tema principal. Uma primeira leitura, talvez mais superficial e guiada pelo ensejo romântico da época, nos faria direcionar o olhar para o conflito envolvendo Gainer, personagem estrangeira, composta de maneira estereotipada, ao trazer na linguagem marcas de sotaque que misturam sua língua nativa ao idioma do Brasil e algumas ideias pré-concebidas a respeito dos brasileiros, Negreiro, mercador de escravos cuja única preocupação é a de conseguir vantagem sobre as outras pessoas nos diversos setores, e Felício, jovem de caráter retilíneo, idealista, pela mão de Mariquinha.

Em um segundo momento, é possível que verifiquemos nas falas de Clemência, mãe de Mariquinha, como de Negreiro, um claro posicionamento sobre a consideração no negro na sociedade brasileira do século XIX, bem como as práticas ilegais de contrabando e exploração, afim de ampliar o lucro.

A partir deste ponto, podemos também tomar como uma das abordagens desta peça o apontamento de algumas características comportamentais de nosso país, as quais, se olhadas sem contextualização, poderiam ser lidas e tomadas nos dias de hoje como produções contemporâneas, como é o caso da divergência entre a instituição da lei e seu cumprimento.

Um dos maiores destaques se faz ao fato de que a peça foi escrita no exato contexto do tráfico de escravos, mas, mais precisamente, no surgimento de medidas, por parte da Inglaterra, que viessem a controlar, regulamentar e, mais a frente, por fim a



esta prática. Entre elas, destaca-se a Bill Aberdeen, cujos anos de vigência se deram entre 1840 e 1850, e que tinha por premissa a apreensão de embarcações que estivesse ou não navegando em suas águas, com escravos contrabandeados.

Voltando a figura de Gainer, é também por ele que podemos verificar o contraponto entre a visão que o estrangeiro possui dos brasileiros, como o processo inverso, isto é, a visão que temos para com o estrangeiro. Em sua denominação de "inglês maquinista", podemos tirar duas diferentes significações. A primeira uma clara referência a revolução industrial, que se fazia cada vez mais intensa entre os anos de 1820 e 1840, na Inglaterra; a segunda diz respeito a consideração de maquinista como um adjetivo pessoal, dado aquele que maquina, que articula ações para poder tirar vantagem de situações.

Quanto a sua personalidade, Gainer, como dissemos, é uma personagem tipo, caricata, cuja linguagem utilizada visa materializar a mescla do aprendizado da língua portuguesa recente com as dificuldades e traços da língua materna, resultando em trocas nos artigos e em concordâncias, e que carrega consigo a visão parcial que alguns estrangeiros tem do povo brasileiro: ingênuo, fácil de ser explorado. É assim, por exemplo, que deseja conseguir junto a pessoas influentes e com boa condição financeira da época, dinheiro para seus empreendimentos: o primeiro a mirabolante ideia de produzir açúcar a partir de ossos (numa clara mistura de ingenuidade do próprio Gainer, ao crer serem parecidos os ossos e a cana-de-açúcar, com a ideia de que seria fácil enganar seus investidores); o segundo uma máquina de beneficiamento de bovinos (o animal entraria na máquina e, do outro lado, sairia, em cada parte, um produto diferente advindo de uma parte do boi, como bolsas, sapatos, etc.)

Luisa - Dinheiro de esmolas que pedes para as almas... Jorge - E então o que tem isso? É verdade que peço para as almas, mas nós também não temos alma? Negar que a temos é ir contra a religião, e além disso, já lá deixei dous cruzados para se dizer missas para as outras almas. É bem que todas se salvem. Luisa - Duvido que assim a tua se salve. Jorge - Deixa-te de asneiras! Pois pensas que por alguns miseráveis dous vinténs, que já foram quatro, (pega em uma moeda de dous vinténs:) - olha, aqui está o carimbo... - um pai de família vá para o inferno? Ora! Supõe que amanhã afincam outro carimbo deste lado. Não desaparecem os dous vinténs e eu também não fico logrado? Nada, antes que me logrem, logro eu. E demais, tirar esmolas para almas e para os santos é um dos melhores e mais cômodos ofícios que eu conheço. Os santos sempre são credores que não falam...

FELÍCIO - Estou admirado! Excelente idéia! Bela e admirável máquina!

GAINER, contente - Admirável, sim.

FELÍCIO - Deve dar muito interesse.

GAINER - Muita interesse o fabricante. Quando esta máquina tiver acabada, não precisa mais de cozinheiro, de sapateira e de outras muitas ofícias.

FELÍCIO - Então a máquina supre todos estes ofícios?

GAINER - Oh, sim! Eu bota a máquina aqui no meio da sala, manda vir um boi, bota a boi na buraco da machine e depois de meia hora sai por outra banda da machine tudo já feita.

FELÍCIO - Mas explique-me bem isto.

GAINER - Olha. A carne do boi sai feita em beef, em roast-beef, em fricandó e outras muitas; do couro sai sapatas, botas...

FELÍCIO, com muita seriedade - Envernizadas?

GAINER - Sim, também pode ser. Das chifres sai bocetas, pentes e cabo de faca; das ossas sai marcas...

(PENA, 1842, p.13)

GAINER - Conforme; falta ainda alguma dinheiro. Eu queria fazer uma empréstima. Se o senhor quer fazer seu capital render cinquenta por cento dá a mim para acabar a máquina, que trabalha depois por nossa conta.

FELÍCIO, à parte - Assim era eu tolo... (Para [Gainer:]) Não sabe quanto sinto não ter dinheiro disponível. Que bela ocasião de triplicar, quadruplicar, quintuplicar, que digo, centuplicar o meu capital em pouco! Ah!

GAINER, à parte - Destes tolas eu quero muito.

(PENA, 1842, p.13)



Os irmãos das almas

Esta produção teatral de Martins Pena tem seus acontecimentos transcorridos no ambiente urbano da cidade do Rio de Janeiro, no ano de 1844, no dia de finados. Jorge, irmão de Luísa, casara-se com Eufrásia, filha de Mariana. Após o casamento, ele e a esposa vão morar na casa da sogra, fato que confere certo desconforto. Não o bastante, pouco tempo após a cerimônia de enlace matrimonial, a mãe de Jorge e Luísa vem a falecer, fato que obriga a irmã de Jorge a se mudar para morar com o irmão. A convivência no lar estava longe de ser o desejado para o casal de irmãos. Vivendo sob o mesmo teto de D. Mariana, viam-se reféns das ordens dela e da filha Eufrásia. Luísa, logo na primeira cena, introduz um elemento de mistério, a ser solucionado nas cenas que seguem, mas que também será recuperado ao final da peça. Segundo a moça, seu namoro se encontra ameaçado pelo segredo que houvera descoberto. Ela e Eufrásia conversam sobre a missa de finados. Eufrásia deseja ir não para que possa ver a celebração, que considera maçante, mas para deter os olhos nos adornos que cobrem as câmaras funerárias dos mortos. Já Luísa revela que gostaria de poder acompanhar a missa pelos pais.

Luísa revela a Eufrásia que seu repentino desânimo com relação a seu relacionamento se dá em função de ter recebido a informação de que seu namorado, Tibúrcio, é o que, há época, recebia o nome de Pedreiro-livre, que segundo as próprias personagens, eram aqueles que dialogavam com o demônio e que ceifavam a vida de crianças para poderem se alimentar do sangue das mesmas.

Jorge, para se manter, ganhava dinheiro pedindo esmolas em nome da Igreja, repassando uma parte do que ganhava a instituição religiosa que se dizia "filiado". Constantemente metia-se em discussões e brigas com Felisberto, primo de Eufrásia, que gozava de certo prestígio junto a D. Mariana, e que não possuía emprego.

Mariana pede a Sousa, seu compadre, que assim como Jorge, tinha por sustento as caridosas doações de fiéis a quem abordavam nas casas, que viesse a conseguir um emprego ao sobrinho. De início, por orgulho, este se recusa a aceitar a oferta de atuar como pedinte de esmolas. Ao ser lembrado pelo compadre da tia de que este trabalho oportunizava adentrar casas, decide então aceitar o ofício, dizendo a tia que desejava lhe agradecer.

Valendo-se desta mesma estratégia, Tibúrcio adentra a casa de Luísa, passando-se por um irmão das almas. No diálogo com a jovem, o rapaz revela que agora pode pedir a mão de Luísa a Jorge, na condição de responsável, por ter conseguido juntar dinheiro para abrir um armário. Além disso, consegue esclarecer o motivo pelo qual a amada houvera se distanciado dele, e explica que Pedreiro Livre corresponde, na verdade, a uma alcunha que fora dada a membros da maçonaria.

Ouvindo barulhos que denunciavam a chegada de mais pessoas no recinto, Luísa sugere que Tibúrcio se esconda no armário, a fim de que não fosse apanhado. Felisberto surge correndo, desesperado, vestindo a opa. O rapaz tromba com Sousa, deixando cair o dinheiro que havia conseguido ao pedir em algumas casas, e deixa-lhe um relógio, pois que o acusavam de tê-lo roubado. Justificando-se, diz ter entrado em algumas casas para cumprir seu ofício, e quando deu por si, estava com o relógio na mão sem saber como ou porque o havia conseguido. Por temer ser apanhado, corre e esconde-se no armário, deixando o artefato nas mãos de Sousa. O compadre, mais que depressa, deposita-o em cima da mesa, e segue o mesmo caminho de Felisberto. Desta forma, encontram-se dentro do armário Tibúrcio, Sousa e Felisberto. Jorge chega e deparando-se com os itens deixados na sala, decide se esconder no armário, a fim de descobrir quem os havia roubado. Eufrásia tranca a porta do armário.

Alguns guardas municipais se apresentam, na intenção de solucionar a situação. Ao abrirem o armário, Jorge é o primeiro a sair, fechando a porta novamente. Frente as autoridades, que pretendiam leva-lo, Eufrásia diz se tratar do marido, fato que o impede de ser levado. Ao abrirem novamente a porta, Sousa é quem sai, sendo logo denunciado por Jorge, e preso pelos policiais. Felisberto é o penúltimo a deixar o esconderijo, e tenta fugir, sendo seguido pelos cabos e por Jorge.

Restando apenas as mulheres na sala, Eufrásia e Mariana tentam expulsar Luísa de casa. Neste momento, Tibúrcio sai em defesa da jovem, dizendo que não mais se encontraria desamparada, pois iriam se casar. Jorge, ao ver o envolvimento de Tibúrcio com a irmã, alegra-se, tendo-o por salvador, aquele que lhe auxiliaria a dar uma lição nas donas da casa. Em contrapartida, oferece a mão de Luísa ao rapaz, se este o ajudasse realmente.

Armam então um plano para afugentar Eufrásia e Mariana. Jorge pede a Tibúrcio que se esconda novamente no armário, e que, ao seu sinal, faça ele com Mariana o que ele viesse a fazer com Eufrásia. Na presença das duas, Jorge segura os braços de uma e de outra, as rodopia, e diz ser pedreiro-livre. Tibúrcio deixa seu esconderijo e passa



também a rodopiar Mariana. Cercadas, pedem que não sejam enviadas ao inferno. Jorge, rindo junto com Tibúrcio, proclama-se o novo senhor da casa, livre para poder viver com a irmã e o cunhado.

Podemos destacar rapidamente alguns temas de relevância nesta peça de Martins Pena. De início, convém destacarmos a crítica feita por Martins Pena ao desvirtuamento dos ideais da Igreja. Quando levamos em consideração que o nome dado a peça não faz menção direta aos casais enamorados, ou a uma possível divisão maniqueísta das personagens, mas tem por referência um segmento da Igreja responsável pela captação de donativos, passamos a dar maior importância esta denúncia social feita pelo dramaturgo. Este fato permite, inclusive, que esta peça seja lida como atual, se imaginarmos que fatos semelhantes a esse acontecem ainda em nosso país, mas com uma outra roupagem, como o uso do dízimo recolhido junto aos fieis em benefício próprio de alguns, o uso do nome de instituições para a arrecadação de mantimentos ou mesmo de dinheiro, etc. Lembramos não ser essa a única peça do autor a ter como um de seus principais eixos temáticos a questão religiosa. A peça "O noviço", elaborada mais próxima das peças tradicionais europeias, no tocante a sua estrutura desenvolvida em pelo menos três atos, apresenta a tentativa de Ambrósio, personagem interesseiro, que deseja apoderar-se do dinheiro a que tem direito a esposa. Para tanto, precisa retirar de seu caminho a filha Emília e o sobrinho Carlos, que sem vocação alguma para a batina, deseja tornar-se militar e se rebela contra o tio. Esta peça pode também assemelhar-se ao tartufo, no qual a personagem que dá nome a peça, vale-se de aparente condição religiosa para conseguir préstimos, comida, abrigo.

Outro ponto que pode ser destacado nesta peça diz respeito a questão da utilização de cenas consideradas isoladas, sem importância, que poderiam ser retiradas sem comprometer o enredo da peça. É o caso de alguns monólogos, solilóquios ou até mesmo diálogos entre personagens em um momento "relativamente desnecessário". Em muitos desses momentos, a ideologia do autor ou refletem o pensamento de uma época toda. Como exemplo, podemos tomar

Luisa - Dinheiro de esmolas que pedes para as almas... Jorge - E então o que tem isso? É verdade que peço para as almas, mas nós também não temos alma? Negar que a temos é ir contra a religião, e além disso, já lá deixei dous cruzados para se dizer missas para as outras almas. É bem que todas se salvem. Luisa - Duvido que assim a tua se salve. Jorge - Deixa-te de asneiras! Pois pensas que por alguns miseráveis dous vinténs, que já foram quatro, (pega em uma moeda de dous vinténs:) - olha, aqui está o carimbo... - um pai de família vá para o inferno? Ora! Supõe que amanhã afincam outro carimbo deste lado. Não desaparecem os dous vinténs e eu também não fico logrado? Nada, antes que me logrem, logro eu. E demais, tirar esmolas para almas e para os santos é um dos melhores e mais cômodos ofícios que eu conheço. Os santos sempre são credores que não falam...

Zizek e o conceito de violência

De posse destas informações mais gerais, adentramos em uma parte mais conceitual de nosso trabalho, quando analisamos propriamente o conceito de violência apresentado nas peças Os dous ou O inglês maquinista e Os irmãos das Almas. Em um primeiro momento convém discutirmos, ainda que minimamente, o conceito de violência para, posteriormente, apresentarmos a distintividade zizekiana entre as formas ou tipos de violência.

Quando tomamos por base a palavra violência, precisamos ter em mente ser este conceito dono de uma gama de significações, sendo necessário explicitarmos em cada situação uma de suas acepções. A ideia primordial, que ronda o senso comum, diz respeito às agressões, quase sempre físicas, que causam danos a outrem. Em uma quantidade menor de vezes, podemos ser levados a considerar a agressão em um contexto um pouco menos limitado, tomando como possibilidade as agressões morais (como insultos, ofensas - atualmente muitos desses campos abarcados pela perspectiva do bullying).

Desta forma, consideramos mister trazer neste trabalho as considerações do filósofo esloveno Slavoj Zizek, contemporâneo de nossos dias e, como poucos, disposto a abordar espinhosos pontos problemáticos que surgem em nossa sociedade. Zizek dedica um livro todo, intitulado "Violência: Seis reflexões laterais", para apresentar diferentes ângulos que envolvem o referido conceito, sendo, para nós, importante o destaque feito sobre a diferença existente entre o que o filósofo convencionou chamar de violência subjetiva e violência objetiva. Explicamos cada um destes termos.



O conceito de violência subjetiva refere-se ao tipo mais facilmente reconhecível de violência, podendo ser tomada como mera "quebra" de uma ordem normal que se fazia vigente em um determinado ponto. Como exemplos, podemos citar alguns casos de agressão e também atos de vandalismo, nos quais podemos reconhecer o sujeito ou o grupo responsável pelo "ato violento". Esta tipologia de violência opõe-se a violência "Objetiva" tipo este que já não se faz sempre perceptível, seja por certa imersão em um contexto que faça com que não seja vista desta forma, tendo sido portanto naturalizada, seja por sua própria natureza mais "psicologizada".

A violência objetiva descrita por Zizek pode ainda ser dividida em dois diferentes campos: a violência simbólica e a violência sistêmica.

No tocante a primeira, vemos que o filósofo toma emprestado o termo cunhado por Pierre Bordieu, em obra homônima ao conceito supracitado. De modo sucinto, podemos definir a violência simbólica como a criação de falsas crenças por meio da linguagem, do discurso, e que resultam em uma espécie de transformação comportamental e de pensamento do indivíduo. A fim de nos fazermos melhor compreendidos, trazemos como possíveis exemplos relacionados a violência sistêmica a condição da mulher, que por longo período tem sido apontada com submissão ao homem, a condição dos povos que tiveram influências em seu processo de formação, como das nações colonizadas pelos povos europeus, cuja identidade se constituiu a base de um duro processo de aculturação, de massacre e abandono de suas próprias concepções. Já no tocante a segunda, podemos vê-la incrustadas nas inversões de valores e coerções sociais, muitas vezes representada também pela própria violência simbólica, sendo esta separação mais didática do que correspondendo a seu modo de aparição e configuração.

Tendo apresentado os pontos conceituais, retornamos aos textos anteriormente postos, com a intenção de verificar, agora, de que modo aparecem os conceitos de violência subjetiva e violência objetiva.

Iniciamos pela peça Os dous ou O inglês Maquinista. Nesta peça os momentos em que podemos verificar a violência subjetiva se dão, basicamente, quando Gainer e Negreiro chegam as vias de fato após as intrigas alimentadas por Felício, e em um momento envolvendo a situação dos escravos da casa de Clemência, cena esta que trazemos abaixo.

CLEMÊNCIA - Não vale a pena mandar fazer vestidos de chita pelas francesas; pedem sempre tanto dinheiro! (Esta cena deve ser toda muito viva. Ouve-se dentro bulha como de louça que se quebra:) O que é isto lá dentro? (Voz, dentro: Não é nada, não senhora.) Nada? O que é que se quebrou lá dentro? Negras! (A voz, dentro: Foi o cachorro.) Estas minhas negras!... Com licença. (Clemência sai.)
EUFRÁSIA - É tão descuidada esta nossa gente!
JOÃO DO AMARAL - É preciso ter paciência. (Ouve-se dentro bulha como de bofetadas e chicotadas.) Aquela pagou caro...
EUFRÁSIA, gritando - Comadre, não se aflija.
JOÃO - Se assim não fizer, nada tem.
EUFRÁSIA - Basta, comadre, perdoe por esta. (Cessam as chicotadas.) Estes nossos escravos fazem-nos criar cabelos brancos. (Entra Clemência arranjando o lenço do pescoço e muito esfogueada.)
CLEMÊNCIA - Os senhores desculpem, mas não se pode... (Assenta-se e toma respiração.) Ora veja só! Foram aquelas desavergonhadas deixar mesmo na beira da mesa a salva com os copos pra o cachorro dar com tudo no chão! Mas pagou-me!
(PENA, 1842, p.12)

Na referida cena temos a ira de Clemência ao saber que uma de suas peças da cozinha veio a quebrar-se. Não temos registros textuais suficientes para comprovar que as responsáveis pelo incidente tenham sido as escravas (esta passagem se faz ambígua, visto que não se sabe se a presença e a citação do cachorro por parte das escravas se deu por realmente ter sido o animal o responsável pela ação desastrosa, ou se fora apenas uma tentativa de transferir a culpa a outrem, por saberem que poderiam vir a sofrer duros castigos em caso de culpabilidade). Entretanto, o fato em si é mais que suficiente para que Clemência enerve-se e desconte esta raiva com algumas pancadas e chicotadas. Podemos aqui adiantar também na análise do referido trecho uma possibilidade de identificação de violência objetiva, tendo em vista o fato de que a senhora parece dar maior valor a suas peças e objetos da casa do que as escravas, atestando a condição subalterna do negro e, neste caso, dá mulher negra, escrava.



A cena que escolhemos para exemplificar a questão da violência objetiva também tem como envolvidos os escravos, mas diz respeito a um diálogo entre os membros da "aristocracia".

CLEMÊNCIA - Deixe-o falar. A propósito, já lhe mostrei o meu meia-cara ,que recebi ontem na Casa da Correção?
 NEGREIRO - Pois recebeu um?
 CLEMÊNCIA - Recebi, sim. Empenhei-me com minha comadre, minha comadre empenhou-se com a mulher do desembargador, a mulher do desembargador pediu ao marido, este pediu a um deputado, o deputado ao ministro e fui servida.
 NEGREIRO - Oh, oh, chama-se isto transação! Oh, oh!
 CLEMÊNCIA - Seja lá o que for; agora que tenho em casa, ninguém mo arrancará. Morrendo-me algum outro escravo, digo que foi ele.
 FELÍCIO - E minha tia precisava deste escravo, tendo já tantos?
 CLEMÊNCIA - Tantos? Quanto mais, melhor. Ainda eu tomei um só. E os que tomam aos vinte e aos trinta? Deixa-te disso, rapaz. Venha vê-lo, sr. Negreiro. [(Saem.)]
 (PENA,1842, p.4)

Neste trecho cremos ser importante o destaque inicial da condição do escravo negro como mercadoria, sendo tratado de modo irônico por Negreiro como "transação". Em um segundo momento, é possível observar a questão do jeitinho brasileiro, materializado na fala de Dona Clemência, em que o conhecimento e as influências de pessoas possibilitaram que ela conseguisse um escravo. Por fim, passamos também a saber de uma prática comum, o caso dos meia-caras, que sem nome, entravam para conta dos escravos já existentes quando outro viesse a óbito, sem portanto aumentar taxas e referências as autoridades.

Já na peça Os irmãos das Almas, grande parte dos quadros ou cenas aparecem recortados pela violência subjetiva, visto não serem incomuns atritos entre Jorge e Felisberto, primo de Eufrásia, de Jorge e Luísa com Mariana, mãe de Eufrásia e dona da casa, etc.

Jorge - Hem?
 Felisberto, chegando-se para ele - Digo-lhe que é um malcriado!
 Jorge, com energia - Isso é comigo?
 Felisberto - É sim.
 Jorge, vindo para a frente da cena - Há muito tempo que eu procuro esta ocasião para nos entendermos.
 Felisberto - Muito estimo. (Arregaça as mangas da casaca.)
 Sousa - Acomodem-se...
 Jorge - O senhor tem tomado muitas liberdades em minha casa.
 Felisberto - Primeiramente, a casa não é sua; e segundo, hei-de tomar as liberdades que bem me parecerem.
 Sousa - Sr. Felisberto!...
 Jorge - O senhor entra por aqui e não faz caso de mim?
 Felisberto - E que figura é o senhor para eu fazer caso?
 Sousa - Sr. Jorge!... (Metendo-se no meio.)
 (PENA,1844, p.7)

Interessa-nos mais, nesta peça, destacar os exemplos de violência objetiva, visto não se ligarem mais a questão da escravidão, como em Os dous ou O inglês Maquinista, mas exploram a subserviência da mulher, mas de um modo também pouco convencional à época.

Luísa - E por que o sofre, mano? Não é você o homem desta casa? Até quando há-de ter medo de sua mulher?
 Jorge - Medo? Pois eu tenho medo dela? (Com riso forçado:) É o que me faltava! O que eu tenho é prudência; não quero desbaratar...
 Luísa, à parte - Coitado!
 Jorge - Ele já veio hoje?
 Luísa - Ainda não.
 Jorge - Admira-me! (PENA,1844,p.4)

Neste breve diálogo entre os irmãos Luísa e Jorge temos a menção de Luísa a Jorge como "o homem da casa". Por meio desta fala, vemos reiterada a posição secularmente construída de que o homem atua efetivamente como senhor da casa, cabendo a mulher lhe ser submissa e cuidar dos afazeres e assuntos domésticos. Jorge desconversa seu medo em enfrentar a esposa e a sogra, dizendo ser prudente (o que, pela peça, sabemos não ser verdade). Vejamos outro trecho.



Eufrásia - Também... Perdes um marido; pouco perdes... Para que serve um marido?
Luísa - Para que serve um marido? Boa pergunta! Para muitas coisas.
Eufrásia - Sim, para muitas coisas más.
Luísa - Dizes isso porque já estás casada.
Eufrásia - Essa é que é a desgraça: não termos medo ao burro, senão depois do couce. Um marido! Sabes tu o que é um marido? É um animal exigente, impertinente, insuportável... A mulher que quiser viver bem com o seu, faça o que eu faço: bata o pé, grite mais do que ele, caia em desmaio, ralhe e quebre os trastes. Humilhar-se? Coitada da que se humilha! Então são eles leões. O meu homem será sendeiro toda sua vida... E se hás de ter o trabalho de ensinares a esses animais, é melhor que não te cases.
Luísa - Isso é bom de se dizer...
Eufrásia - E de se fazer. Vou acabar de me vestir. (Sai.)
(PENA, 1844, p.2)

No fragmento acima é possível que vejamos outra "subversão" do discurso tradicional, machista, que embebe muitas das obras literárias da época. Eufrásia, esposa de Jorge, questiona qual a validade em ter um marido. Lembramos que, no século XIX, o homem era não somente o provedor da casa, mas elemento capaz de proporcionar ascensão social a mulher. De modo debochado, a moça descreve e compara um marido a um animal, cuja serventia não se faz mais do que para a satisfação de vontades.

Considerações Finais

Ao fim de nosso percurso, cremos ter dado conta de apresentar os elementos de violência objetiva e subjetiva presentes nas peças de Martins Pena. Ao fazê-lo, fortalecemos a necessidade de atualização, de releituras e reconsiderações de seu trabalho, bem como destacamos a atualidade e a maleabilidade do pensamento zizekiano, que percorre as sendas do tempo e do espaço, encontrando diálogo em manifestações artísticas distantes temporalmente, mas que permitem a exposição e exploração de suas ideias.

Referências

- COSTA, Iná Camargo. **A comédia desclassificada de Martins Pena**. São Paulo, 1989.
- PENA, Martins. **Comédias Martins Pena**. Edição crítica por Darcy Damasceno; colaboração Maria Filgueiras. 2ª Ed. São Paulo. Ediouro, 2004.
- ROMERO, Silvio. **História da literatura brasileira**. 5a. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953, t. IV, p. 1.477.
- RONCARI, Luiz. **Literatura Brasileira: dos Primeiros Cronistas aos Últimos Românticos**. 2. ed. - São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.
- SANTOS JÚNIOR, Rosivaldo Toscano dos. **Violência e criminalidade: O essencial é invisível aos olhos**. Disponível em: <<http://www.rosivaldotoscano.com/2012/03/violencia-e-criminalidade-o-essencial-e.html>> Acesso em : 20/05/2015
- SILVA, Marisa Corrêa. Materialismo lacaniano. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá. Eduem, 2009.
- ŽIŽEK, Slavoj. **Violência: seis reflexões laterais**. Tradução de Miguel Serras Pereira. São Paulo. Boitempo, 2014. 195 p



***Pirlimpsiquice* (Guimarães Rosa) uma leitura através do materialismo lacaniano**

Helena Gabriela Montemezzo (UEM)
Orientadora – Marisa Correa Silva (UEM)

RESUMO: O presente trabalho visa estudar o conto *Pirlimpsiquice* (1962), do escritor João Guimarães Rosa, pelo viés do materialismo lacaniano. Pretende-se analisar um mecanismo específico do conto como sendo ilustração do conceito de feminino para Lacan, por meio da estrutura e de mecanismos narrativos utilizados pelo autor na construção da diegese do conto em questão. Além disso, considerando a interpretação de Slavoj Žižek (2015) sobre o feminino lacaniano, procura-se relacionar a passagem focada no conto de Guimarães Rosa com o uso do véu por mulheres islâmicas. Dessa forma, enxergando o véu como metáfora da ocultação específica que conduz ao conceito de "foraclusão", objetiva-se avaliar de que maneira ocorre tal prática (de ocultação) na narrativa estudada e como sua estrutura se enquadra no materialismo lacaniano. Ademais, ainda sob a perspectiva zizekiana, será apresentado um paralelo entre *Pirlimpsiquice* e a anedota grega que narra o duelo entre os pintores Zêuxis e Parrásios. Assim sendo, será atribuída ao conto de Rosa não só um diálogo de base lacaniana, mas também uma referência clássica.

Palavras-chave: Materialismo lacaniano; Guimarães Rosa; ocultação.

1. Introdução

Antes de adentrar nas entrelinhas de *Pirlimpsiquice*, é com deferência que se deve discorrer sobre o autor João Guimarães Rosa. Nascido em 1908, revelou interesse pelas línguas ainda no ensino secundário, mas acabou por cursar Medicina em Belo Horizonte e, a partir de 1934, dedicou-se à carreira diplomática. Em 1956, com o lançamento de um dos maiores romances que compõem o acervo literário brasileiro, *Grande Sertão: Veredas*, o autor foi, de fato, consagrado pela crítica e leitores. (BOSI, 2012, p. 457).

O modo com o qual Rosa enfrentava as palavras é uma peculiaridade do autor. Segundo Bosi (2012) as obras de Rosa são conduzidas a uma abolição intencional das fronteiras entre a narrativa e a lírica por trazer em seus corpos recursos da expressão poética:

células rítmicas, aliterações, onomatopeias, rimas internas, ousadias mórficas, elipses, cortes e deslocamentos de sintaxe, vocabulário insólito, arcaico ou de todo neológico, associações raras, metáforas, anáforas, metonímias, fusão de estilos, coralidade. Mas como todo artista consciente, Guimarães Rosa só inventou depois de ter feito o inventário dos processos da língua. (BOSI, 2012, p. 458-459)

Ademais, Bosi (2012, p. 461) situa a obra de Rosa na vanguarda da narrativa contemporânea, aproximando-se da fronteira entre o real e o surreal e perscrutando "as dimensões do ser humano". Além disso, é importante destacar que o autor coloca Guimarães Rosa ao lado de Clarice Lispector no pódio de maiores escritores de romances pós-modernistas de nossa literatura.

Por tais razões, Bosi (2012, p. 461) considera que a interpretação da obra de Rosa ainda se mantém em aberto – e, talvez, sendo essa a intenção do escritor, dificilmente se fechará. Cabe, então, aos estudiosos da teoria literária a tarefa de apresentar possíveis e distintas leituras de uma determinada obra, a fim de contribuir para o desenvolvimento



da área. Para tanto, é indispensável embasar-se em teorias que permitam abordagens no campo literário.

Dessa maneira, o presente trabalho visa esclarecer certos aspectos do conto *Pirlimpsiquice* a partir dos pressupostos do materialismo lacaniano. Segundo Silva (2009, p. 211), tal corrente, a princípio, relaciona-se com a filosofia política e tem como principais pensadores Slavoj Žižek e Alain Badiou. Estes teóricos, sem renegar Marx, criticam “o pensamento marxista convencional” pois acreditam que “a economia e a luta de classes, apenas, não são suficientes para dar conta de tudo o que acontece” (SILVA, 2009, p. 211).

Posteriormente, tais filósofos recorreram às abordagens psicanalíticas de Jacques Lacan, as quais resgatam

o subjetivo, o psicanalítico e as pressões do Inconsciente para o campo da coletividade, do social. Ao fazê-lo, eles se propõem a retomar as propostas da esquerda tradicional, ou seja, de buscar um humanismo possível, de defender os grupos sociais e a humanidade da lógica do Capitalismo, que vê no lucro a finalidade e o bem maior [...]. Por isso, a nova corrente recebeu o nome de materialismo lacaniano, em oposição ao materialismo dialético. (SILVA, 2009, p. 212)

Ainda segundo Silva (2009, p. 212), apesar de sua complexidade, o materialismo lacaniano possibilita as mais amplas aplicações. Žižek, por sua vez, não só adentrou no campo da filosofia política, mas também no dos Estudos Culturais ao analisar, a título de exemplo, os atentados de 11 de setembro de 2001 nos EUA e filmes de Alfred Hitchcock.

No que diz respeito à análise do conto *Pirlimpsiquice*, de Guimarães Rosa, servirá de alicerce teórico, em predominância, a leitura de Žižek sobre o feminino lacaniano encontrada no livro *O Sofrimento de Deus: Inversões do Apocalipse* – no capítulo intitulado “Uma olhadela nos arquivos do Islã”, especificamente –, de autoria dividida entre o esloveno e Boris Gunjevic.

1. Da tradição grega ao islã

As manifestações de arte oriundas dos povos antigos tornaram-se peças fundamentais para a construção da história das civilizações. Segundo Graça Proença (2007), os gregos, inicialmente, buscaram suas inspirações artísticas nas relações com o Egito e o Oriente e, com o tempo, foram capazes de desenvolver um estilo próprio na produção de esculturas, obras arquitetônicas e pinturas. Este último grupo apareceu com o intuito de ornamentar arquitetura e vasos de cerâmica e conquistou seu primor com o passar dos tempos, a partir do aperfeiçoamento das técnicas do afresco e da têmpera.

É nesse contexto da pintura grega que se consagrou Zêuxis de Heracléia. Segundo Plínio, o Velho (2004)¹, Zêuxis se mostrava orgulhoso o suficiente para doar suas obras, alegando que “não poderiam ser vendidas por nenhum preço à altura”. Ademais, ao pintar um Atleta, Zêuxis demonstrou sua satisfação pessoal com o célebre verso: “Mais fácil alguém invejar que imitar” (Plínio, o Velho, 2004).

Apesar de a fama do pintor se espalhar na sociedade grega, Plínio, o Velho (2004) menciona um episódio em que Zêuxis promove uma disputa contra seu contemporâneo e rival, Parrásios. Nesse duelo, Zêuxis pintou cachos de uva com tamanha perfeição que pássaros bicaram a tela na tentativa de comer os frutos. Parrásios, por sua vez, pintou uma cortina tão realista que Zêuxis, convencido de sua vitória, pediu que o oponente abrisse a cortina para que sua pintura fosse exibida. Ao notar seu erro grosseiro, Zêuxis modestamente admitiu que, apesar de ter enganado aves, Parrásios enganou os olhos de um artista (Plínio, o Velho, 2004). Por essa razão, o título de vencedor da disputa foi atribuído a Parrásios.

Tal anedota sobre a competição entre Zêuxis e Parrásios é submetida a uma leitura lacaniana por Slavoj Žižek (2015, p. 102) a qual determina que a ilusão presente na obra de Parrásios “residia na própria noção de que o que vemos diante de nós é apenas um véu que encobre a verdade oculta”. A partir disso, o autor relaciona a passagem grega com o uso do véu feminino por parte das mulheres muçulmanas em seu texto “Uma olhadela nos arquivos do Islã”.

É sabido que as mulheres seguidoras de tal religião são submetidas ao uso de um véu que as esconda da sociedade em geral e, principalmente, que as deixe fora da mira

¹ As informações sobre Zêuxis e Parrásios foram extraídas de “História Natural” (Livro 35), de Plínio, o Velho (Pline l'Ancien, Histoire naturelle, Paris, Les Belles Lettres, 1985), a partir da tradução de Magnólia Costa (2004).



de olhares masculinos. Este fato sustenta uma noção do caráter "provocador" atribuído a essas mulheres que, segundo Žižek (2015, p. 96), "têm de ser veladas, pois sua 'mostração' como tal é excessiva, tão perturbadora para os homens que os distrai do seu serviço para com Deus".

Para o esloveno, tal ideia é introduzida ao islã desde sua própria pré-história, em que Maomé se torna capaz de discernir a verdade e a mentira com a intervenção de sua primeira esposa, Cadija. Žižek (2015, p. 97) narra essa passagem relatando que, inicialmente, o próprio Maomé levantava dúvidas com relação às suas visões, considerando-as consequência de loucura ou de possessão demoníaca. Quando teve sua primeira visão – uma aparição do arcanjo Gabriel – Maomé se viu desesperado e foi se consolar com Cadija.

No entanto, as visões continuaram a apavorar Maomé. Desse modo, Cadija se propôs a ajudar o marido a descobrir se sua visão realmente se tratava de Gabriel ou de apenas um demônio. A mulher pediu, então, que Maomé a avisasse quando o arcanjo aparecesse novamente e assim o fez. Então Cadija disse

"Venha cá e sente-se na minha perna esquerda". Maomé o fez, e ela disse: "Você consegue vê-lo?". "Sim." "Então vire-se e sente-se na minha perna direita." Assim ele o fez, e ela perguntou: "Consegue vê-lo?". Quando ele respondeu que sim, Cadija finalmente pediu que ele se sentasse no colo dela e, depois de revelar sua figura e retirar o véu, perguntou de novo: "Consegue vê-lo?", e ele respondeu: "Não". Ela então o tranquilizou: "Alegre-se e abra seu coração, ele é um anjo e não um demônio". (ŽIŽEK, 2015, p. 98)

A partir disso, subentendendo a passagem como uma metáfora a um possível ato sexual, Žižek (2015) levanta o pressuposto de que "um demônio luxurioso teria permanecido para desfrutar a visão do coito" (p. 98), ao passo que um anjo teria se retirado do local respeitosamente. Dessa forma, o autor evidencia que Cadija é a grande responsável pelo autorreconhecimento de Maomé como porta-voz de Deus. Nota-se, portanto, que Cadija consegue delimitar a distância entre revelação divina e possessão demoníaca a partir de seu corpo descoberto, de sua "provocadora 'mostração'" (ŽIŽEK, 2015, p. 99).

Por que, então, a mulher muçulmana se submete ao uso do véu, ocasionando a sua própria ocultação? De acordo com Benslama (2002, p. 220), o véu islâmico é algo pelo qual "o corpo feminino é ocultado parcial ou totalmente, porque este corpo tem um charme de poder e fascínio. Em outras palavras, o lado ostensivo da religião é o corpo da mulher, enquanto o véu é um filtro que conserva e protege os seus efeitos perturbadores"².

Estabelecendo uma leitura de Benslama (2002), Žižek comprova a ocultação da mulher no islã ao situar uma "distinção-chave" entre o judaísmo e o islã, a qual concerne na posição atribuída a Abraão:

O judaísmo escolhe Abraão como pai simbólico, isto é, adota a solução fálica da autoridade simbólica paternal [...]. O islã, ao contrário, opta pela linhagem de Agar, por Abraão como pai biológico, mantendo assim a distância entre o pai e Deus, preservando Deus no domínio do impossível. (ŽIŽEK, 2015, p. 91)

O fato é que a serva Agar é vista como a responsável pela origem do povo árabe a partir de seu filho com Abraão, Ismael. Entretanto, o nome da escrava não é mencionado no Alcorão, ou seja, encontra-se em estado de foracclusão³. Apesar disso, Agar atua como um espectro sobre os muçulmanos e assombra o islã

com seus traços que sobrevivem em rituais, como a obrigação dos peregrinos rumo a Meca de correr seis vezes entre as colinas de Al-Safa e Al-Marwah um tipo de repetição/reinterpretação neurótica do momento em que Agar desesperadamente procura água no deserto para seu filho. (ŽIŽEK, 2015, p. 92)

De acordo com Žižek (2015, p. 102), a confiança no feminino é, dessa forma, "a fundação reprimida do islã, [...] aquilo que ele se esforça para excluir, apagar, ou pelo menos controlar", mas que permanece agindo sobre ele pois é de onde provém sua

² Tradução minha (Il est une chose par laquelle le corps féminin est occulté en partie ou totalement, parce que ce corps a un pouvoir de charme et de fascination. Autrement dit, ce qui est ostentatoire du côté de la religion, c'est le corps de la femme, tandis que le voile serait un filtre qui débarrasse et prémunit de ses effets troublants.)

³ Jacques Lacan forjou o conceito de Foracclusão como sendo um "mecanismo através do qual se produz a rejeição de um significante fundamental para fora do universo simbólico do sujeito." (ROUDINESCO; PLON, 1998 apud SOUSA, 2013, p. 33). A foracclusão (ou forclusão, em algumas traduções) não é apenas a exclusão de um elemento: esse ato de exclusão do significante é o que permite que o próprio universo simbólico se constitua.



vitalidade. Assim sendo, ao questionar a simbologia do véu islâmico, o esloveno enfatiza que a incógnita não recai, necessariamente, sobre a exposição daquilo que o véu esconde, mas sim sobre a natureza do véu propriamente dito.

É aqui que ocorre a analogia zizekiana entre o véu e o duelo de Zêuxis e Parrásios. A mascarada feminina, para Žižek (2015), tem estrutura de mimetismo. Retomando os conceitos de Lacan, o autor explica que, no mimetismo, não se imita a imagem a qual o sujeito almeja representar, "mas sim aqueles traços da imagem que parecem indicar a existência de alguma realidade oculta por trás dela" (ŽIŽEK, 2015, p.103).

De tal maneira, há um questionamento sobre as reais funções do véu islâmico: "E se [...] a função última do véu seja precisamente sustentar a ilusão de que há algo, a Coisa substancial, por trás do véu?" (ŽIŽEK, 2015, p. 103). Ou ainda, e se o véu for o responsável por encobrir a Verdade definitiva? Reiterando a contribuição de Cadija para o islã, apenas a mulher é capaz de garantir a Verdade inquestionável, e, por conta disso, ela deve permanecer velada (p. 104).

Sendo assim, retomando a anedota histórica que narra o duelo entre os pintores, o sociólogo esloveno levanta o aparato teórico com o qual se estabelecerá a comparação com o conto de Rosa. Para Žižek (2015), a passagem que narra o duelo entre Zêuxis e Parrásios se harmoniza com o processo de mascarar o feminino islâmico. Em outras palavras, a cortina que supostamente encobria a pintura de Parrásios é, na verdade, a própria obra de arte e atua de maneira semelhante ao véu: encobrindo o feminino e tornando-se a própria representação do feminino. Portanto, o conceito de "feminino" torna-se um Mistério, uma vez que não existe, da mesma forma que não existe nada por trás da cortina de Parrásios – mas é essa inexistência que confere o poder do mistério e que perturba o espectador. A partir disso, evidencia-se que a narrativa estudada apresenta fatores que possibilitam uma análise similar ao duelo entre os pintores gregos e, conseqüentemente, ao uso do véu islâmico – fatores, estes, que serão explorados adiante.

2. O materialismo lacaniano em Guimarães Rosa

O conto analisado neste trabalho pertence ao livro *Primeira Estórias*, publicado em 1962. Trata-se de uma coletânea de 21 contos que apresentam ao leitor personagens simples e comoventes os quais percorrem entre o lirismo, o fantástico, a sátira e a comédia. *Pirlimpsiquice* tem um narrador autodiegético⁴ que nos conduz às suas memórias da infância, quando, junto de alguns colegas, ensaiava a peça "Os Filhos do Dr. Famoso" para apresentar na escola.

O narrador, inicialmente escalado para a função de "ponto" (pessoa que permanece escondida da plateia a fim de sussurrar o texto aos atores em caso de esquecimento), relata o entusiasmo dos meninos escolhidos para encenar a peça. Entre eles, Ataulpa e Darcy lideravam o grupo e ordenaram: "Ninguém conta nada aos outros, do drama!" (ROSA, 2008, p. 44). O grupo se preocupava excepcionalmente com dois internos que questionariam antecipadamente a trama, Tãozão e Mão-na-Lata, ambos fortes, indisciplinados e incorrigíveis – e, por esta razão, não escalados ao teatro.

Com o intuito de evitar maiores problemas, os atores passaram a inventar uma nova estória para contar aos outros alunos e, desse modo, o drama original permaneceria em segredo. A falsa peça por eles inventada

prosseguia, aumentava, nunca terminava, com singulares-em-extraordinários episódios, que um ou outro vinha e propunha: o "fuzilado", o "trem de duelo", a máscara: "fuça de cachorro", e, principalmente, o "estouro da bomba". Ouviam, gostavam, exigiam mais. (ROSA, 2008, p. 45)

A empolgação era tanta que os meninos preferiam a "estória falsa" à "estória de verdade". Enquanto isso, os ensaios (da peça verdadeira) prosseguiram sob a coordenação de Dr. Perdigão e os atores trabalhavam severamente em desviar a atenção do restante dos internos para a peça inventada.

No dia da apresentação ocorreram alguns imprevistos. O responsável pela representação do Dr. Famoso, Ataulpa, precisou viajar ao Rio de Janeiro com urgência pois seu pai estava à morte. Como o narrador exerceria a função de ponto – e, por isso, possuía conhecimento de todas as falas –, foi atribuída a ele a tarefa de substituir o amigo ausente.

É a partir disso que, segundo Goulart (2008, p. 25), "a encenação passou de drama a tragédia". O narrador pôs-se diante da plateia lotada e, só então, se deu conta que

⁴ Narrador autodiegético é aquele que, em posição de protagonista, narra a sua própria história. (AGUIAR E SILVA, 1988, p. 762 apud FRANCO JUNIOR, 2009, p. 41).



deveria recitar versos sobre a Virgem Padroeira e a Pátria que eram de conhecimento exclusivo de Ataulpa. Sem saber o que dizer exatamente, o menino gritou "Viva a Virgem e viva a Pátria!" (ROSA, 2008, p. 51).

Após uma tentativa malsucedida de fechar as cortinas do palco e da vaia do público, o aluno Zé Boné começou a representar uma cena desconhecida, da peça inventada. Dessa maneira, os outros prosseguiram com a encenação da peça por eles criada, de forma a encantar a plateia. A apresentação se estendia e o narrador percebeu que a falsa história não possuía um fim! Com a intenção de finalizar a representação, o menino deu uma cambalhota e despençou do palco.

É exatamente nesse momento final do conto que se torna possível estabelecer a leitura zizekiana anteriormente apresentada. De maneira semelhante ao corpo feminino no imaginário masculino islâmico, a peça original deve permanecer escondida do restante dos alunos do colégio a fim de manter seu potencial de sedução. É preciso que algo a oculte e a mantenha velada. Dessa forma, a peça inventada pelos integrantes do teatro desempenha o mesmo papel que o véu muçulmano ao encobrir a mulher: reiterando a ideia de Žižek (2015), o véu esconde a "Verdade definitiva". Curiosamente, pela lógica da anedota grega, a "Verdade definitiva" é a *inexistência* de algo por trás do véu.

Pirlimpsiquice exemplifica de maneira muito clara que a "cortina", a qual tem a finalidade de ocultar algo, acaba por se tornar esse "algo". Vejamos: a peça inventada – que durante a maior parte do conto serviu somente para enganar o público – torna-se a verdadeira peça no final, pois foi, de fato, encenada pelos atores ao invés do drama original. Desse modo, a aproximação da peça com o véu é reforçada, uma vez que Žižek (2015) o interpreta como a representação daquilo que ele mesmo esconde: o véu se torna o próprio feminino, enquanto a peça inventada se torna a peça original.

A partir disso, é possível atribuir ao conto de Rosa uma base mitológica. Retomando a história a qual relata o duelo entre Zêuxis e Parrásios, Žižek tece uma comparação entre a cortina pintada por Parrásios e o véu (a cortina, que na visão de Zêuxis escondia a pintura, era a verdadeira pintura). Em vista disso, considerando o que já fora desenvolvido anteriormente, a peça inventada pelos meninos em *Pirlimpsiquice* é uma "cortina" que encobre o verdadeiro drama, mas que acaba sendo, de fato, a peça representada.

Entretanto, demarcando uma diferença entre a teoria zizekiana e o conto estudado, o conceito de "feminino" para Žižek (2015) é oco, pois não há nada sob o véu (considerando que o véu é entendido, na verdade, como o próprio feminino). Porém, em *Pirlimpsiquice* existe uma peça oculta (a original, nomeada "Os filhos do Dr. Famoso") que não tem relevância, visto que os alunos agem como se ela nunca tivesse sido ensaiada. No trecho abaixo, é narrado o momento em que a peça inventada torna-se realidade e passa a ser entendida como o verdadeiro drama:

[...] Contracenamos. Começávamos, todos, de uma vez, a representar a *nossa* inventada *estória*. Zé Boné também. A coisa que aconteceu no meio da hora. Foi no ímpeto da glória – foi – sem combinação. Ressoaram outras muitas palmas.

[...] Sei, de, mais tarde, me dizerem: que tudo tinha e tomava o forte, belo sentido, esse drama do agora, desconhecido, estúrdio, de todos o mais bonito, que nunca houve, ninguém escreveu, não se podendo representar outra vez, e nunca mais. Eu via os do público assungados, gostando, só no silêncio completo. Eu via – que a gente era outros – cada um de nós, transformado. (ROSA, 2008, p. 52)

A partir desse episódio, a peça "Os filhos do Dr. Famoso" não é mais mencionada no conto, apesar de ainda fazer parte de sua estrutura. Assim, de forma similar a Agar no Alcorão, a peça original fica foracluída na narrativa e atua tal como um apoio fantasmático que "assombra" o momento da encenação (quando Dr. Perdigão tenta, inutilmente, intervir na apresentação, por exemplo).

Aqui percebemos as semelhanças entre o corpo feminino empírico oculto pelo véu e a peça original, "Os filhos do Dr. Famoso": a mulher velada ganha em poder – maléfico – de atração e de perturbação ao tornar-se, oculta, um signo do Feminino ameaçador e sedutor. A peça original, descrita com menções que dão a impressão de tratar-se de texto exemplar e moralizante, deve permanecer oculta, e foi sua ocultação que gerou a peça criativa, lúdica, de criação coletiva, que encantou a plateia. O Feminino não existe *per se*, como já demonstrou Simone de Beauvoir; a peça original não tem a força arrebatadora do Teatro como atividade lúdica e mágica. Mas os efeitos (sedução, arrebatamento) ocorrem pela própria ação de ocultar, velar, o objeto imperfeito que não daria conta de encarnar o conceito inexistente.



Além do mais, a peça "Os filhos do Dr. Famoso" encontra-se escondida não só da plateia presente na hora da encenação, mas também do próprio leitor do conto. Não há, em momento algum, descrição de cenas ou falas existentes na peça original. A única informação que nos é apresentada sobre tal drama consiste nos apelidos dos personagens:

Um as donas estariam costurando as roupas que íamos revestir, os fraques do Doutor Famoso e do Amigo, a batina do Filho Padre, a farda do Filho Capitão, só trajas. Alvitrou-se senha de nos tratarmos só pelos nomes em drama: Mesquita o "Filho Poeta", Rutz o "Amigo", Gil o "Homem que sabia o segredo", Nuno o "Delegado". O Dr. Perdigão dirimia os embaraços: em vez de o "Criado", o Niboca chamar-se-ia melhor o "Fâmulo", Astramiro o "Redimido", e não o "Filho Criminoso"; eu, o "Mestre do Ponto". (ROSA, 2008, p. 46)

Percebe-se que, apesar de ser possível induzir algumas informações do teatro (sabemos que há um padre, um segredo, um criminoso, entre outros), o enredo da peça permanece escondido. Nos momentos os quais o narrador "ameaça" contar detalhes mais amplos do ensaio, seu discurso é interrompido por falas do diretor do teatro, o Dr. Perdigão:

Todas as tardes, a partir do recreio de depois do jantar, subia-se para o ensaio, demorado, livrando-nos dos estudos da noite sob o duplo olhar do Surubim. [...] - "Sus! Brio! Obstinemo-nos. Decoro e firmeza. Ad astra per aspera⁵! Sempre dúcteis ao meu ensinamento..." - O Dr. Perdigão observando. Suspirávamos pelo perfeito, o estrito jogo de cena a atormentar-nos. (ROSA, 2008, p. 47)

Ademais, Rosa consegue fazer o tempo passar de maneira rápida no conto. Em apenas algumas linhas, alguns recursos formais fazem com que o leitor perceba que se foram três dias de ensaio e ele continua sem conhecimento dos detalhes da peça:

[...] Tínhamos de alugar-lhe o silêncio? Tudo, felizmente, por três dias. [...] Doía-me um dente, podia inchar a cara; ou não, não doía? Tudo por dois dias, só. Tãozão e Mão-na-Lata, o que ameaçavam? Tudo por dia e meio, pela véspera. Pelo que, fremia-se e ardia-se. Sendo, nessa véspera, o nosso ensaio geral. (ROSA, 2008, p. 48)

O parágrafo seguinte, contudo, inicia-se com uma interrupção de Dr. Perdigão, reafirmando um provável recurso de ocultação da peça: "Sus e eia! Abroquelemo-nos..." (ROSA, 2008, p. 48). A partir de então, começa a ser narrado o ensaio pela visão do narrador que não nos deixa ciente de nada além de acontecimentos exteriores à peça: "Saía-nos o ensaio geral em brilho e pompa, todos na ponta da língua seus papéis - para meu desgosto. Não iam precisar de ponto?" (ROSA, 2008, p. 48). Ainda, no mesmo parágrafo, é narrada a presença do padre Diretor, que avaliou o ensaio dos alunos:

Sem realces, disse: que nós estávamos certos, mas acertados demais, sem ataque de vida válida, sem a própria naturalidade pronta... Despejou conosco, tontos de consternados. E já na noite tão tarde. Do nosso Dr. Perdigão, empalidecendo até a barba: - "Senhores meus alunos... Ad augusta per angustia⁶..." - ele se gemeu. "- Durmamos..." (ROSA, 2008, p. 48)

Não só "Os Filhos do Dr. Famoso" encontra-se escondida do leitor, como também a peça inventada pelos alunos. Quando os alunos se referem a esta última, o narrador expõe algumas das falas, mesmo que sucintas. Nota-se que, diferentemente do drama original, o leitor possui conhecimento de alguns trechos da peça inventada. Entretanto, Rosa opta por interrompê-los imediatamente com reticências ou com interferências do narrador, de modo a impedir que seja criada uma visualização concreta do enredo criado pelos meninos:

[...] Repetíamos, então, sem cessar, a nossa estória, com forte cunho de sinceridade. [...] - "Entreguemo-nos à suma justiça do Onipotente..." - proferia o Joaquina. - "Uma tana! Sento o braço!" - o Darcy rugia, ou o Ataulpa. Mas: "... O réprobo, o improbo, que me malsina os dias..." - já, vai vago, desembestando. (ROSA, 2008, p. 47-48)

⁵ Ad astra per aspera: expressão latina que, em uma tradução literal, diz "por ásperos (caminhos) até os astros", ou seja: "Até as estrelas por caminhos difíceis".

⁶ Ad augusta per angustia: Expressão latina que significa "às coisas excelentes por caminhos estreitos".



No momento da encenação da peça não-original, também não há nenhuma informação sobre o enredo do drama. O narrador permanece insistindo em não revelar nenhum detalhe, e, de tal maneira, mantém a estória velada.

Ah, a gente: protagonistas, outros atores, as figurantes figuras, mas personagens personificantes. Assim perpassando, com a de nunca naturalidade, entrante própria, a valente vida, estrepuxada. Zé Boné, sendo o melhor de todos? Ora, era. Ei. E. Fulge, forte, Zé Boné! - freme a representação. (ROSA, 2008, p. 52)

A informação mais importante sobre a peça inventada a qual o leitor possui está relacionada ao sucesso absoluto de sua encenação. Ressoaram muitas palmas e "outras muitas palmas". A plateia pedia bis e "até o padre Diretor se riu, como ri Papai Noel." (ROSA, 2008, p. 52). E o sucesso não era um consenso apenas do público, mas também dos atores:

[...] E fiz uma força, comigo, para me soltar do encantamento. Não podia, não me conseguia - para fora do corrido, contínuo, do incessar. Sempre batiam, um ror, novas palmas. Entendi. Cada um de nós se esqueceram de seu mesmo, e estávamos transvivendo, sobrecrentes, disto: que era o verdadeiro viver? E era bom demais, bonito - o milmaravilhoso - a gente voava, num amor, nas palavras: no que se ouvia dos outros e no nosso próprio falar. (ROSA, 2008, p. 53)

Ao fim do conto, portanto, o leitor tem a única convicção de que a representação da peça inventada - a essa altura, partindo da leitura zizekiana, já podemos considerá-la verdadeira - foi um sucesso inesquecível. O texto velou a peça inventada aos olhos de quem lê a história, de modo a duplicar o mecanismo de ocultação descrito no próprio conto. O leitor é o encarregado de imaginar, embora sem grandes detalhes, sua própria peça encantadora - diversamente encantadora para cada leitor, que atribuiu variados sentidos aquilo que está velado no texto.

3. Considerações finais

A partir das teorias apresentadas por Slavoj Žižek, foi possível relacionar o conto *Pirlimpsiquice*, de João Guimarães Rosa, à clássica história do duelo entre Zêuxis e Parrásios, dois pintores da Grécia Antiga, e ao véu usado por mulheres muçulmanas. Comprovou-se, então, que a composição do conto estudado exemplifica dois apontamentos do materialismo lacaniano: a ocultação - que acaba por recriar o que está oculto - e a foraclusão.

O mecanismo de foraclusão, por sua vez, mostra-se complexo àqueles que não são estudiosos de Lacan. Entretanto, trata-se de um fenômeno que nos auxilia a entender aspectos fundamentais das culturas humanas e, desse modo, está presente de diversas maneiras na Literatura - como foi demonstrado neste trabalho.

Referências

- BENSLAMA, Fethi. **La psychanalyse à l'épreuve de l'islam**. Paris: Champs, 2002.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 48ª ed. São Paulo: Cultrix, 2012.
- FRANCO JUNIOR, Arnaldo. **Operadores de Leitura da Narrativa**. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Org.). *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3ª ed. Maringá: Eduem, 2009, p. 33-58.
- GOULART, Audemaro Taranto. **Pirlimpsiquice: o pó mágico da psique infantil**. Ângulo, Lorena, 115, p. 24-31, 2008.
- PLÍNIO, O VELHO. **História natural. (Livro 35)**. Tradução: Magnólia Costa (coord.). In: LICHTENSTEIN, J. (org.) *A pintura*. Vol. I. O mito da pintura. São Paulo: Ed. 34, 2004, p. 73-86. Fonte da tradução: Fonte: Plínio, o Velho, *História natural*, edição do texto latino in *Pline l'Ancien, Histoire naturelle*, Paris, Les Belles Lettres, 1985, I. XXXV, p. 63ss.



Regras simbólicas e incitação ao "goze!" no conto "Apenas um saxofone", de Lygia Fagundes Telles

Estela Pereira dos Santos (PLE-UEM)

RESUMO: Este trabalho pretende fazer um estudo do conto "Apenas um saxofone", publicado no livro *Antes do Baile Verde*, de Lygia Fagundes Telles. O conto possui uma narradora autodiegética que apresenta seu mergulho em uma crise de identidade, na qual questiona o abismo entre valores que realmente importam no momento presente, quando já não tem mais asua juventude e toda uma vida pela frente. Ao mergulhar em seu eu, percebe que trocou um amor e a possibilidade de ser feliz por status social e bens materiais. Para analisar tais questões que despertaram essa crise, a qual gera culpa na protagonista, será utilizado os conceitos de "regras simbólicas" e de "Goze!", postulados e discutidos nas obras *Como ler Lacan* (2010) e *O amor impiedoso* (2012), de Slavoj Žižek, filósofo e psicanalista esloveno que norteia os estudos pertencentes à corrente teórica do Materialismo Lacaniano, juntamente com Alain Badiou.

Palavras-chave: Apenas um saxofone; Lygia Fagundes Telles; Materialismo Lacaniano.

Sobre Lygia Fagundes Telles e seu conto "Apenas um saxofone"

Lygia de Azevedo Fagundes, também conhecida como Lygia Fagundes Telles, nasceu em São Paulo, em 19 de abril de 1923. Logo que foi alfabetizada, começou a escrever as histórias que ouvia em seus cadernos escolares. Atualmente, é considerada um dos maiores nomes da literatura brasileira: uma escritora que transitou à vontade entre gêneros como o romance e o conto. No entanto, é por meio deste último que Lygia Fagundes Telles exerceu seu talento para escrita com maior expressão.

Para além da sua produção literária, Lygia iniciou, em 1941, o curso na Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, em São Paulo, onde conviveu com intelectuais modernistas que ainda circulavam pelos cafés e bares do entorno. Ali conheceu o crítico de cinema e ensaísta Paulo Emilio Salles Gomes, que se tornaria seu segundo marido, depois de desfeito o casamento de dez anos (de 1950 a 1960) com o jurista Goffredo da Silva Telles Jr. Dessa união, teve seu único filho, Goffredo da Silva Telles Neto, autor do documentário *Narrarte*, de 1990, sobre a vida e a obra da mãe.

A estreia de Lygia Fagundes Telles na literatura, vale mencionar, deu-se a partir do livro *Porão e sobrado* (1938), coletânea de 12 contos que ela, no futuro, consideraria "ginasianos", pois a escritora prefere datar o início de sua carreira com o primeiro romance, *Ciranda de pedra* (1954), o qual lhe conferiu a maturidade literária.

Seu sucesso enquanto escritora não se limita ao Brasil somente. Em função do livro de contos *Antes do baile verde* (1970), Lygia fez sucesso no exterior e venceu o Grande Prêmio Internacional Feminino para Estrangeiros, na França. Além deste livro, outro livro seu que recebeu grandes prêmios no país foi o romance *As meninas* (1973), o qual também foi também publicado em outros países e foi adaptado para o cinema por Emiliano Ribeiro, também diretor do filme, que estreou em 1996. Além do romance citado, *Seminário dos ratos* (1977) é outro livro de Lygia Fagundes Telles que merece destaque, uma vez que já considerado um clássico brasileiro.

São várias obras publicadas pela escritora, muitos delas, entre romances e livros de contos, são permeadas por temáticas muito caras para Lygia, tais como as questões



relacionadas à solidão do ser humano e o envelhecimento, sobretudo no que diz respeito à figura da mulher e seus embates vivenciados cotidianamente.

Atualmente, os contos e romances de Lygia Fagundes Telles têm sido estudados por muitos pesquisadores e críticos da literatura brasileira. As traduções de suas obras para as mais variadas línguas também têm lhe garantido maior visibilidade internacionalmente. Foi eleita, ainda, para a Academia Brasileira de Letras, no ano de 1985, e tomou posse em 1987, sendo a terceira mulher a entrar para a instituição.

Em relação à sua produção de contos, na qual atingiu notável refinamento e reconhecimento, Lygia Fagundes menciona que o gênero é, para ela, uma forma arrebatadora de sedução, pela qual é preciso seduzir o leitor em tempo mínimo¹. Esta sedução que provoca leitores está fortemente presente no conto "Apenas um saxofone", publicado originalmente no livro *Antes do baile verde*.

Em "Apenas um saxofone", temos uma narradora autodiegética, isto é, trata-se de um narradora que é "co-referencial com o protagonista" (AGUIAR E SILVA, 1988, p.762) da narrativa, que constitui o personagem central do romance e narra a própria história para nós, leitores. Essa narradora apresenta o seu mergulho em uma crise de identidade, na qual passa a questionar o abismo entre valores que realmente importam no momento presente, quando já não tem mais a sua juventude e toda uma vida pela frente, e os valores que já não importam ou não fazem mais tanto sentido em sua vida. E ao mergulhar em seu eu, esta narradora-protagonista percebe que trocou um amor e a possibilidade de ser feliz por status social e bens materiais.

Para que possamos entender melhor as questões ou elementos que despertaram essa crise na narradora-protagonista e que gera determinada culpa, faz-se necessário um estudo do conto a partir dos conceitos teóricos de "regras simbólicas" e de "Goze!", postulados e discutidos nas obras *Como ler Lacan* (2010) e *O amor impiedoso* (2012), de Slavoj Žižek, filósofo e psicanalista esloveno que norteia os estudos pertencentes à corrente teórica do Materialismo lacaniano, juntamente com o filósofo marroquino Alain Badiou.

Regras simbólicas e incitação ao "Goze!": postulados teóricos de Slavoj Žižek

Antes de iniciar uma discussão acerca do conto "Apenas um saxofone", de Lygia Fagundes Telles, é necessário pontuar os postulados teóricos que serão aplicados a este texto literário, de modo a esclarecer o que seriam as regras simbólicas e a incitação ao "Goze!", conceitos estes fundamentais para o estudo do conto pelo viés do Materialismo lacaniano.

Em *O amor impiedoso (ou sobre a crença)*, o filósofo e psicanalista Slavoj Žižek trata das fórmulas "ele não sabe, embora o faça" e "ele sabe e, portanto, não pode fazê-lo" e acrescenta o "ele sabe muito bem o que está fazendo e, ainda assim, ele o faz". A primeira fórmula diz respeito ao "herói tradicional e a segunda o herói do início da modernidade" (ŽIŽEK, 2012, p. 21), já à terceira fórmula cabem duas leituras distintas: de um lado

"é a expressão mais clara da atitude cínica de depravação moral – "Sim sou um merda, traio e minto, e daí? A vida é assim!"; de outro lado, [...] pode representar também o oposto mais radical do cinismo, i. e., a consciência trágica de que, embora aquilo que eu estou preste a fazer terá consequências catastróficas para meu bem-estar daqueles que me são mais próximos e caros, eu, não obstante, simplesmente tenho que fazê-lo, devido à injunção ética inexorável" (ŽIŽEK, 2012, p. 21).

Nessas duas leituras, não há apenas a cisão do bem-estar, do prazer e do lucro e a injunção da ética: "ela pode ser também ser a cisão entre as normas morais que usualmente eu sigo e injunção incondicional que eu me sinto obrigado a obedecer" (ŽIŽEK, 2012, p. 22). Ainda a respeito disso, o filósofo pontua que nesse fazer há sempre um sacrifício a ser vivenciado, isto é, algo ou alguém acaba sofrendo as consequências quando uma necessidade me faz trair a substância ética do meu ser.

Além disso, atualmente, na sociedade em que vivemos, somos incitados ao "Goze!", desde o gozo sexual ao gozo na realização profissional, financeira e espiritual. Esse gozo "funciona efetivamente como um estranho dever ético: indivíduos sentem-se culpados

¹ As informações apresentadas acerca da vida e obra da escritora brasileira Lygia Fagundes Telles foram retiradas do acervo online do Instituto Moreira Salles, disponível em: <<<http://www.ims.com.br/ims/explore/artista/lygia-fagundes-telles/perfil>>>. O instituto é detentor de uma vasta biblioteca, com livros, documentos e periódicos sobre a escritora.



não por violar inibições morais entregando-se a prazeres ilícitos, mas por não serem capazes de gozar" (ŽIŽEK, 2010, p. 128). Nesse sentido, os sujeitos são como que pressionados pela própria sociedade em que estão inseridos, ou seja, trata-se de uma sociedade perversa, capaz de fazer com que sigamos suas regras obscenas.

O pensador contemporâneo Slavoj Žižek assevera que em nossa realidade social estamos cercados pelo fetichismo da mercadoria. Enxergamos determinados objetos como se fossem mágicos, dotados de um poder quase metafísico, que pode nos fazer gozar. Nesse sentido, as mercadorias surgem como uma corporificação das relações sociais.

Em um dos capítulos de sua obra *Como ler Lacan* (2010), o filósofo esloveno trata da castração simbólica, falo e o objeto a, conceitos importantes para entender não só o "Goze!", mas o percurso da protagonista do conto "Apenas um saxofone", o qual será comentado e analisado minuciosamente no tópico a seguir.

Grosso modo, a castração simbólica é o corte fundamental que me lança no mundo, no universo. Acontece quando estou na ordem simbólica (social), assumindo uma máscara ou título simbólico. A partir do momento que sou lançado nesse simbólico, surge a necessidade de linguagem, de comunicação. O sujeito passa a sentir incompleto, porque para Lacan, o sujeito é sempre um buraco insondável, que sente como se tivesse algo arrancado de si. O que representa o que foi perdido ou arrancado é o Falo, uma metáfora daquilo que me ligava ao universo – ou seja, o corpo da mãe. Falo é órgão que expressa imediatamente a força vital do meu ser, uma máscara que uso do mesmo modo que um rei, um órgão sem corpo que eu visto e fica preso a mim, mas nunca se torna uma parte orgânica. Esse falo que representa o que foi perdido está ligado à castração, a ligação rompida entre mim e o universo, que era a mãe. A partir de então, passamos a estar sob o olhar do grande Outro, ordem simbólica que regular meu ser e o meu modo de agir e interagir.

Para tapar o buraco que em nós existe, o vazio de nosso ser, estamos sempre em busca de algo, sempre desejo algo que pode, mesmo que muito instantaneamente, completar-me. O que Lacan chama de objeto a, uma pulsão latente do desejo humano. Estamos sempre em busca de algo que nos complete, isto é, estamos sempre à procura do objeto a. Sendo assim, essa procura incessante pelo objeto de desejo está vinculada ao "Goze!".

Além disso, faz-se importante mencionar que, dentro das relações sociais, para Žižek, existe um sistema de regras simbólicas que regula nossa interação social, regras explícitas (as leis) e regras "implícitas" (não registradas ou escritas) que regulam nosso modo de agir e de falar. Aqui o sujeito é perverso, e não a sociedade, por infringir tais regras por uma necessidade subjetiva ou um desejo, e, ao infringir, o sujeito acaba "encontrando prazer no que lhe é imposto" (ŽIŽEK, 2010, p.130). Estes apontamentos teóricos também são de grande importância para a análise do conto "Apenas um saxofone", de Lygia Fagundes Telles, presente no tópico abaixo.

"Apenas um saxofone": amor e felicidade versus status social e bens materiais

A narradora e protagonista do conto é Luisiana, uma mulher que já foi prostituta. Ela começa o conto refletindo sobre a sua vida, ao perceber que já tem "Quarenta e quatro anos e cinco meses [...]" (TELLES, 1999, p. 28) e que em breve terá meio século. Ao pensar nisso, sente muito frio, um frio que seus tapetes persas não impedem de chegar, frio este que reflete a sua solidão em meio a tantos bens, bibelôs e ornamentos, muitos inúteis. Para se esquentar, enrola-se em uma manta e toma um uísque, mas ressalta que hoje não ficará bêbada, pois quer ficar lúcida, vendo uma coisa ou outra. Relata que tem coisa demais para ver, por dentro e por fora, sobretudo por fora, pois comprou coisas no mundo inteiro, coisas que ele nem tinha consciência de ter comprado, mas só agora enxerga isso. Percebe que sua sala é "[...] uma burrice atroz, afetada, pretenciosa." (TELLES, 1999, p. 29). Para decorá-la abriu um saco de outro para o decorador de esbaldar. E este decorador a enganava, fazia com que a mulher comprasse "gato por lebre", e ela não se importava com isso, pelo contrário: mesmo sendo enganada declara que sentia prazer agudo nisso. Já aqui é possível perceber que a personagem adquiria bens sem precisar deles, bens inúteis, que ela mal tinha consciência de que em algum momento de sua vida passou adquiri-los.

Algumas perguntas são feitas repetidamente ao longo do conto: "Onde agora?", "Onde, onde?", "Onde?...". E estas perguntas dão a entender que Luisiana está perdida e sem rumo, a procura de algo, querendo entender coisas que aconteceram com ela e o que as motivaram. Em meio a essas perguntas, a personagem mergulha em uma crise, um abismo entre valores que para ela realmente importam no momento da narrativa. Ela tem valores, que se refletem em bens materiais, tais como tapetes persas, uma sala cheia de decorações caras, um iate, um casaco de vison prateado, uma coroa de diamantes, um rubi, piano de cauda,



gato siamês com argola na orelha, chácara com piscina, entre outras coisas. No entanto, estes bens materiais parecem não mais serem importantes neste momento em que ela está sozinha e envelhecendo.

Em seguida, Luisiana passa a refletir sobre o seu relacionamento com um músico, um saxofonista, que conheceu em uma festa. Os dois tiveram sua primeira noite de amor na praia, onde seu nome teve origem, isto é, Luisiana foi o nome dado para a protagonista pelo saxofonista, em momento que foi uma espécie de batismo. Este nome, segundo ela, "[...] durou enquanto durou o amor." (TELLES, 1999, p. 31). E, a seguir, fala sobre o marido, um velho: "[...] é um grosso sem remédio, se não cuspsse dólar eu já o teria mandado para aquela parte com seus tacos de golfe e cuecas perfumadas com lavanda." (TELLES, 1999, p. 32). Já o saxofonista era totalmente o contrário deste velho cheio de dólares; a respeito dele a protagonista diz:

Ele era a minha juventude, ele e seu saxofone que luzia como ouro. Seus sapatos eram sujos, a camisa despencada, a cabeleira um ninho, mas o saxofone estava sempre meticulosamente limpo. Tinha também mania com os dentes que eram de uma brancura que nunca vi igual, quando ele ria eu parava de rir só para ficar olhando. Trazia a escova de dentes no bolso e mais a fralda para limpar o saxofone, achou num táxi uma caixa com uma dúzia de fraldas Johnson's e desde então passou a usá-las para todos os fins [...]. Foi também a bandeira de paz que usou na nossa briga mais séria, quando quis que tivéssemos um filho. Tinha paixão por tanta coisa. (TELLES, 1999, p. 33)

Para Luisiana a única coisa importante que existe, no momento da narrativa, é a juventude: "[...] tudo o mais é besteira, lantejoulas, vidrilho. Posso fazer mil plásticas e não resolve, no fundo é a mesma bosta, só existe a juventude." (TELLES, 1999, p. 32). E o amor, este importa? Também, uma vez que a protagonista menciona que o saxofonista era a sua juventude, o modo de se sentir viva, jovem, revigorada: "Ele era a minha juventude mas naquele tempo eu não sabia, na hora a gente nunca sabe e nem pode mesmo saber, fica tudo natural, como o dia que sucede à noite." (TELLES, 1999, p. 32).

Ainda ao contrário do velho, o saxofonista não era cheio de dólares, era um homem simples, que morava em um apartamento minúsculo, no décimo andar de um prédio velho: "[...] toda a sua fortuna era aquele quarto com um banheiro mínimo. E o saxofone." (TELLES, 1999, p. 34). Não podia oferecer para Luisiana luxos e dólares, apenas podia oferecer uma vida livre, cheia de amor e risos, como menciona a própria personagem no conto.

Ao longo desse relacionamento, Luisiana fazia com que o músico provasse seu amor por ela, exigindo provas cada vez mais complexas, tais como levá-la a um restaurante caro, comprar-lhe um brinco e um vestido novo. As exigências/provas de amor chegaram ao ponto de Luisiana exigir que o saxofonista fosse trabalhar e só voltasse na manhazinha, ou seja, que trabalhasse cada vez mais para ter dinheiro. O homem não negava, nem demonstrava cansaço. Para ele, Luisiana era como a música e sem esta ele não poderia viver. Luisiana quis fazer com que o músico fosse cada vez mais ambicioso e independente, mas ele não tinha grandes ambições e suas respostas estavam todas na música. A protagonista pensou em largar o saxofonista muitas vezes, mas não tinha coragem; até que certo dia propôs a ele: "Se você me ama mesmo, eu disse, se você me ama mesmo então saia e se mate imediatamente." (TELLES, 1999, p. 36). E, então, acaba o conto.

Dado esse panorama dos acontecimentos narrados no conto de Lygia Fagundes Telles, agora faz-se pertinente um estudo mais aprofundado, com base em conceitos zizekianos. Como já mencionado, Žižek apresenta o conceito de "ele sabe muito bem o que está fazendo e, ainda assim, ele o faz" e este conceito pode ser aplicado ao conto "Apenas um saxofone", pelo fato que a personagem parece ter certa consciência trágica de que, embora aquilo que fez terá consequências para o seu bem-estar, mas de qualquer forma ela deve fazer isso simplesmente porque temo de fazer, devido à injunção ética inexorável. Esse dever ético, ou injunção ética, no caso específico da personagem está articulado ao "Goze", pois na sociedade em que vivemos, somos incitados ao "Goze!", desde o gozo sexual ao gozo na realização profissional, financeira e espiritual, o qual "funciona efetivamente como um estranho dever ético: indivíduos sentem-se culpados não por violar inibições morais entregando-se a prazeres ilícitos, mas por não serem capazes de gozar" (ŽIŽEK, 2010, p. 128).

Embora não saibamos se o saxofonista se matou ou não, pois isto não é colocado na narrativa, talvez fosse possível que o músico fizesse isso, uma vez que ele fazia tudo que sua amada pedia, nunca a contrariou e nem mesmo negou-lhe algo. Luisiana, ao pedir que o saxofonista saísse e se matasse, expressava um desejo seu, que era excluir o músico de sua vida de uma vez por todas, mas com ele agindo para que isso acontecesse, sem que



ela precisasse tomar partido. A personagem sabe o que está pedindo ao saxofonista, sabe que isso pode ter consequências catastróficas, mas mesmo assim o faz. Acreditava que devia fazer isso, já que a vida livre ao lado de seu amor não era suficiente, necessitava sempre de mais, de bens materiais e de dinheiro. Ao casar-se com o velho que cuspiam dólar parece agir em função das regras obscenas e perversas da sociedade que nos impulsionam ao "Goze!", ou seja, à realização na vida, no caso específico da protagonista, a realização financeira, a qual possibilitou-a adquirir tantos bens materiais.

Além disso, a protagonista Luisiana, em suas relações amorosas, mostra-se sempre em busca do objeto a, quer se sentir completa, realizada e feliz, mas nada parece ser o suficiente, e então ela cada vez tem em vista um novo desejo, o que é algo latente em todo ser humano, de acordo com Lacan.

Ainda em relação a isso, é importante mencionar que, para Žižek, há na sociedade um sistema de regras simbólicas que regula nossa interação social e também há as regras explícitas. As regras explícitas são as leis que regulam e controlam um determinado país, por exemplo, estas leis são registradas e escritas, dispostas em um código geral de leis. Já as regras explícitas referem-se àquelas que não são registradas ou escritas, mas que regulam nosso modo de agir e de falar.

Voltando ao conto, nesse sentido, não é a sociedade que é perversa em si, mas sobretudo o sujeito, ou seja, Luisiana que ao infringir regras, que se referem a passar a relacionar-se com alguém apenas por apenas interesses financeiros, por uma necessidade subjetiva e um desejo, acaba encontrando certo prazer no que lhe é imposto, porque adquire vários bens materiais e acaba por ter uma vida confortável e de primeiro momento até feliz. No entanto, esse desejo é satisfeito por pouco tempo, porque quando o tempo passa, a personagem envelhece, vê-se sozinha e infeliz; nesse caso, os bens de nada servem e já não a fazem mais feliz. Desse modo, ela passa a pensar no amor que deixou para trás e na possibilidade de ter sido feliz verdadeiramente.

Considerações finais

Ao fim da leitura do conto, parece-nos que protagonista e narradora Luisiana tenta reconstruir e relembrar acontecimentos de sua vida para entender porque se sente culpada e sozinha. Ela analisa sua vida, passado e presente, a partir daquilo que ela tem, bens materiais e dinheiro, e aquilo que ela não tem, companhia e amor. Nesse processo, contrasta juventude e envelhecimento, pobreza e riqueza, tristeza e felicidade.

A personagem percebe que agiu conscientemente para que pudesse ter realização pessoal e ascensão social, com isso tornou-se rica e repleta de bens materiais, mas não tem felicidade, não alcançou a plenitude. Agiu em função das regras simbólicas, existentes na sociedade, articulada ao "Goze!", elementos estes que impulsionam aos sujeitos a se realizarem de alguma forma, seja financeiramente, profissionalmente ou sexualmente, abrindo mão até mesmo do próprio bem-estar e daqueles que os rodeiam. Nesse sentido, Luisiana mostrou que busca incessante o objeto a, para tentar, mesmo que momentaneamente ou por alguns meses e anos, sentir-se completa e sem vazios. Em função dessa busca, acaba, também, envolta no fetichismo da mercadoria.

Ao agir em função das regras simbólicas e do "Goze!", a personagem no momento presente da narrativa se enxergou infeliz, entre um jogo de forças entre sua identidade exigida e sua identidade desejada: teve tudo que quis ter no que compete a bens materiais, mas não conseguiu manter sua juventude e ser feliz. Sua crise de identidade faz com que ela tente, através da rememoração dos fatos passados, compreender a sua trajetória.

Referências

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. **Teoria da Literatura**. 8 ed. Coimbra: Almedina, 1988.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. **Lygia Fagundes Telles**. Disponível em: <<<http://www.ims.com.br/ims/explore/artista/lygia-fagundes-telles/perfil>>>. Acesso em: 10 de out. de 2016.

TELLES, Lygia Fagundes. Apenas um saxofone. _____. IN: **Antes do baile verde**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 28-36.



ŽIŽEK, Slavoj. **Como ler Lacan**. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro. Zahar, 2010.

ŽIŽEK, Slavoj. **O amor impiedoso** (ou: Sobre a crença). Trad. Lucas Mello Carvalho Ribeiro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.



1º ENCONTRO NACIONAL
Diálogos literários
Um olhar para as poéticas contemporâneas

DO POEMA AO PÓS O POEMA SE CONSTRÓI, SE DESTRÓI, NO TIPO SE APRESENTA, NA BOCA LÚDICA SE ORIENTA...

O suicídio na literatura



O suicídio na literatura

Gustavo Ramos de Souza (UEL)
Willian André (UNESPAR)

RESUMO: Em *O mito de Sísifo* (1942), de Albert Camus, o problema do suicídio já é posto em suas palavras iniciais: "Só existe um problema filosófico realmente sério: o suicídio. Julgar se a vida vale ou não vale a pena ser vivida é responder à pergunta fundamental da filosofia". Não se trata, porém, de uma questão de interesse exclusivo da filosofia, pois a sociologia, a psicanálise e a teologia já se debruçaram sobre o tema. Neste artigo, são esboçadas algumas reflexões que tomam como ponto de partida a questão do suicídio na literatura. Em primeira instância, considerando o problema da questão da representação (isto é, de que maneira a morte voluntária pode – ou não – ser "representada" nas obras literárias – em suas possibilidades de expressão e épocas mais diversas). Em segunda, tratando do fascínio exercido pelo autoaniquilamento sobre a imaginação criativa.

Palavras-chave: suicídio; literatura; interdisciplinaridade.

Fôssemos um pouco menos céticos, poderia espantar-nos o fato de o tema "suicídio" ainda caracterizar tabu em idos das primeiras décadas do século 21. Para sorte dos intransigentes, o quase entre-lugar a que são cada vez mais relegados os esforços de nossa produção intelectual continua a garantir um espaço de discussão sobre questões subversivas e desconcertantes.

A ideia de desenvolver reflexões sobre o suicídio no campo dos estudos literários surgiu a partir de conversas informais, nos corredores da universidade, e, ganhando corpo, tornou-se projeto de pesquisa¹. O texto ora produzido consiste em um dos primeiros resultados parciais dessa iniciativa: ao longo das atividades realizadas durante o 1º Encontro Nacional de Diálogos Literários: um olhar para as poéticas contemporâneas, em novembro de 2016, os autores, em colaboração, ministraram um minicurso intitulado "Literatura e suicídio", e propuseram um simpósio com o tema "O suicídio na literatura". O simpósio em questão reuniu 13 comunicações², propiciando recortes e perspectivas de abordagem diversas sobre o objeto aqui contemplado (apenas a título de menção, as comunicações apresentadas trataram dos autores: Goethe, Strindberg, Mário de Sá-Carneiro, Manuel Bandeira, Sylvia Plath, Enrique Vila-Matas, D. F. Wallace, Sarah Kane, Gonçalo Tavares, André de Leones, além da cineasta e atriz Petra Costa)³.

Um dos principais pontos norteadores para o desentranhar de nossas considerações sobre a possibilidade de se estudar o suicídio a partir da matéria literária é o volume *The savage God: a study of suicide*, publicado pelo britânico Alfred Alvarez em 1972⁴. Logo no prefácio do livro, o autor pondera sobre a quantidade notável de pesquisas que vêm abordando, em um volume crescente e em diversas áreas do conhecimento, o tema "suicídio", e assinala que, na época em que começou a estudar o assunto, não esperava se deparar com um número tão grande de trabalhos:

Quando comecei, tinha a idéia ingênua de que não havia muita coisa escrita sobre suicídio: um belo ensaio filosófico de Camus, *O mito de Sísifo*; o

¹ ANDRÉ, Willian. Reflexões sobre literatura e suicídio. Projeto de pesquisa em andamento desenvolvido na UNESPAR/Campo Mourão (início: 21/05/2016; previsão do término: 20/05/2018).

² Os resumos de todas as comunicações podem ser conferidos por meio do link: <<http://www.fecilcam.br/dialogosliterarios/caderno-de-resumos/>>.

³ Pouco menos de um mês depois, em dezembro/2016, um segundo simpósio, de proporções bem menores, teve lugar durante as atividades do VII SELLF: seminário de estudos linguísticos e literários, na UNESPAR/Paranaguá. Algumas informações sobre o simpósio em questão, intitulado "Tomar uma overdose, cortar meus pulsos, e então me enforçar": o suicídio e a literatura – colaboração entre Willian André (UNESPAR) e Gabriel Pinezi (UEL) –, podem ser conferidas por meio do link: <<https://drive.google.com/file/d/0B8TeElulNpkVOEtfVG5kSXR4ems/view>>.

⁴ Alvarez é poeta, romancista, ensaísta e crítico literário. A tradução brasileira de *The savage God*, feita por Sonia Moreira e intitulada *O deus selvagem: um estudo do suicídio* (trata-se da edição que utilizaremos aqui), foi publicada pela Companhia das Letras em 1999, e encontra-se esgotada.



ótimo e competente livro de Emile Durkheim; o inestimável compêndio de Erwin Stengel, publicado pela Penguin; e um excelente mas já esgotado levantamento histórico de Giles Romilly Fedden. Não foi preciso muito tempo para eu descobrir que estava enganado. Existe uma quantidade imensa de obras sobre o assunto, e ela cresce a cada ano que passa. (...) Os sociólogos e psiquiatras clínicos, em especial, têm sido particularmente incansáveis. É possível, no entanto - na verdade, é até fácil -, fazer uma leitura cuidadosa de quase qualquer um de seus inúmeros livros e artigos sem perceber nem uma única vez que estão tratando daquela mísera, confusa e atormentada crise que é a realidade comum do suicídio. Até os psicanalistas parecem querer evitar o assunto. Ele entra em seus trabalhos quase sempre de passagem, enquanto estão discutindo outras coisas (ALVAREZ, 1999, p. 12).

As palavras de Alvarez apontam para um impasse: ainda que a atenção dos pesquisadores sobre o tema seja crescente, a maioria dos estudos parece, quando muito, "tangenciar" questões que deveriam ser tomadas como prioritárias. Nas raízes das concepções ainda hoje predominantes sobre o suicídio, o autor identifica dois direcionamentos principais: "o primeiro se manifesta naquele altivo tom religioso - embora hoje em dia esse tom costume ser adotado por pessoas sem conexão declarada com uma religião específica - que repudia horrorizado o suicídio como um crime moral ou uma doença que nem sequer merece discussão" (ALVAREZ, 1999, p. 14). Quanto ao segundo, trata-se "da atual voga científica que, no próprio esforço de tratar o suicídio como um tópico digno de pesquisa séria, acaba lhe negando qualquer significação mais séria ao reduzir o desespero a estatísticas áridas" (ALVAREZ, 1999, p. 14).

Essas duas maneiras de pensar (a segunda em maior proporção) configuram-se, provavelmente, como as razões mais diretas para o problema de haver tantas (e cada vez mais) pesquisas sobre o suicídio sem que, contraditoriamente, questões de primeira ordem sobre o assunto sejam trazidas à tona. No primeiro caso, porque adota-se, de partida, um discurso nascido no seio da religião e transformado em discurso moral genérico, que rotula o suicídio em vez de efetivamente discuti-lo, pretendendo que determinadas concepções morais possam, em qualquer circunstância, sobrepor-se às motivações e anseios de uma individualidade (que, em última instância, queda sempre impassível de escrutínio). No segundo, porque, orientados pelo perfil tecnicista e de produção em massa que caracteriza a maior parte das atividades científicas atualmente, os pesquisadores imbuem-se dos devidos "distanciamento" e "imparcialidade" ao transformar o suicídio em objeto de análise, drenando dele o fator subjetivo que efetivamente o caracteriza como problema (seja de pesquisa ou não). Nessa esteira, pessoas são transformadas em números, atitudes desesperadas são transformadas em tecido morto, e qualquer problematização que poderia levar as considerações acadêmicas sobre o suicídio a um novo patamar de discussões sequer é cogitada. Esse cenário configura a justificativa apresentada por Alvarez para empreender uma abordagem do suicídio partindo do objeto literário:

Quanto mais eu lia pesquisas técnicas, mais convencido ficava de que o melhor que poderia fazer seria olhar para o suicídio do ponto de vista da literatura (...). Já que o artista é, por vocação, alguém mais consciente de seus motivos e com maior capacidade de expressão do que a maioria das outras pessoas, parecia provável que pudesse iluminar sendas que tivessem escapado a sociólogos, psiquiatras e estatísticos (ALVAREZ, 1999, p. 13).

Essa reflexão confere aos estudos literários um estatuto de via de abordagem das mais adequadas para determinados problemas que se inscrevem na alma humana - segundo o próprio Alvarez, ecoando Cesare Pavese, "esse negócio de viver". E é esse o argumento que sustenta nossa iniciativa de levar a cabo a empresa aqui esboçada: sendo o suicídio uma questão sempre complicada e demasiado humana, a literatura talvez possa se apresentar como espaço ímpar para o suscitar de questionamentos que permitam "iluminar sendas que tenham escapado a sociólogos, psiquiatras e estatísticos".

Albert Camus (que é tão literato quanto filósofo) inicia *O mito de Sísifo* com as seguintes palavras: "Só existe um problema filosófico realmente sério: o suicídio. Julgar se a vida vale ou não vale a pena ser vivida é responder à pergunta fundamental da filosofia" (CAMUS, 2008, p. 17). O ensaio que se desencadeia a partir dessas palavras é considerado uma das grandes contribuições da filosofia do século XX às ciências humanas. No que pese seu tema central ser o absurdo da existência, e não o suicídio propriamente dito, a problematização de partida instaurada por Camus investe o ato - o "mito decisivo", conforme o jogo de palavras estabelecido pela sonoridade do título do ensaio (mythe de Sisyphe/mythe décisif) - com o peso com que ele deveria ser tratado enquanto objeto de reflexão.



O termo empregado na maioria das línguas de origem latina ou anglo-saxônica remete ao latim, *sui* (próprio, a si mesmo) + *caedere* (bater, golpear, matar), mas começou a ser utilizado apenas por volta do século XVII (ALVAREZ, 1999, pp. 63-64). No *Dicionário de filosofia* de Nicola Abbagnano, o verbete "Suicídio" traz, em linhas gerais, um percurso do tema ao longo da história da filosofia, considerando o histórico tanto de sua condenação quanto de sua defesa (ABBAGNANO, 2003, pp. 928-929). Em cada um dos argumentos arrolados, o suicídio aparece sempre vinculado a outras questões que, para a filosofia, são merecedoras de atenção semelhante (como se em uma tentativa de teorizá-lo dentro de um quadro maior de reflexões): a vontade divina, as responsabilidades do indivíduo para consigo mesmo e para com a sociedade, a liberdade individual, entre outras. Nesse sentido, Camus pondera:

Sempre se tratou o suicídio apenas como um fenômeno social. Aqui, pelo contrário, trata-se, para começar, da relação entre o pensamento individual e o suicídio. Um gesto desses se prepara no silêncio do coração, da mesma maneira que uma grande obra. O próprio homem o ignora. Uma noite, ele dá um tiro em si mesmo ou se joga pela janela. (...) Começar a pensar é começar a ser atormentado. A sociedade não tem muito a ver com esses começos. O verme se encontra no coração do homem. Lá é que se deve procurá-lo (CAMUS, 2008, pp. 18-19).

Ao opor as relações entre o pensamento individual e o suicídio à costumeira abordagem do tema como fenômeno social, Camus parece estar mais aludindo à impossibilidade de se compreender/teorizar as motivações de um indivíduo do que endossando o tratamento filosófico da "individualidade" enquanto categoria abstrata (e, portanto, passível de intermináveis teorizações). Nessa mesma esteira, Alvarez (1999, p. 13), de partida, faz a seguinte ressalva: "Não ofereço soluções. Na verdade, não acredito que elas existam, já que o suicídio significa coisas diferentes para pessoas diferentes em momentos diferentes". Para além disso, retornando à citação de Camus, acreditamos não ser possível desconsiderar que a constituição de qualquer individualidade é "moldada" sempre à sombra de sua existência social. Talvez por isso o suicídio deva ser considerado, de certa forma, como uma espécie de "fenômeno sócio-cultural". Não para pensá-lo enquanto consequência ou desdobramento de determinadas relações sociais, ou como "peça" constituinte de uma macro-estrutura social capaz de conferir significações definitivas às relações humanas. Na contramão dessa perspectiva, parece-nos necessário considerá-lo enquanto ato especificamente humano, possuidor de jurisdições próprias - e que, por isso, no que pese não poder ser explicado/teorizado, deve ser tratado com a delicadeza que o problema nele inscrito demanda.

No volume *The Noonday Demon: an Atlas of Depression*, publicado originalmente em 2001, Andrew Solomon apresenta um capítulo específico intitulado "Suicide", cujas linhas iniciais dizem: "Muitos depressivos nunca se tornam suicidas. Muitos suicídios são cometidos por pessoas que não estão com depressão. As duas questões não são partes de uma única e lúcida equação, uma levando à outra. São entidades separadas que muitas vezes coexistem, uma influenciando a outra"⁵ (SOLOMON, 2001, p. 243). O objeto do estudo de Solomon é a depressão. Daí ele propor um recorte para tratar do suicídio especificamente em relação a ela. Mas a morte voluntária, é claro, não está circunscrita apenas ao grupo dos depressivos: são inúmeras as motivações - quase sempre não muito claras - que podem levar ao ato derradeiro (e a "motivação", além disso, é apenas um dos aspectos a serem contemplados ao se tomar o suicídio como objeto de estudo)⁶.

De qualquer forma, partindo das palavras do autor, podemos propor uma digressão: muitas pessoas que cometem suicídio não são, de fato, "suicidas"; e muitos "suicidas" por vezes não chegam às vias de consumação do autoaniquilamento. Sustentar tal argumento é, no mínimo, problemático. Mas trata-se, aqui, muito mais de uma espécie de metáfora do que de um argumento. Pretendemos, por meio dela, sugerir que uma parcela (impassível de cálculo) das pessoas que tiram a própria vida o faz por um impulso ou arrebatamento tão incompreensível e inesperado que parece contradizer todas as consistências e idiossincrasias que definem sua individualidade, enquanto outras pessoas parecem carregar

⁵ Tradução nossa. Segue o original: "Many depressives never become suicidal. Many suicides are committed by people who are not depressed. The two subjects are not parts of a single lucid equation, one occasioning the other. They are separate entities that frequently coexist, each influencing the other".

⁶ Todavia, desconsiderar a relevância do dado "depressão" em qualquer incidência de suicídios é um erro que não devemos cometer. Independente de quaisquer estatísticas, históricos de depressão não raro carregam tentativas malsucedidas de morte voluntária. E, ao contrário do que o senso comum faz parecer, Alvarez (1999, p. 97) observa que uma parcela muito grande de suicídios ocorre depois de tentativas anteriores que não deram certo, ou pelo menos depois de claras indicações, por parte do suicida, de que o ato está a caminho.



em si o germe do suicídio, independente de chegarem ou não a cometê-lo. Observemos o que diz Cioran logo no início de "Rencontres avec le suicide" (presente no volume *Le mauvais démiurge*, publicado originalmente em 1969): "Nós não somos predispostos ao suicídio; estamos predestinados a ele"⁷ (CIORAN, 1979, p. 73).

Dessa metáfora mal esboçada, podemos traçar, ainda com linhas tortuosas, uma analogia que permite uma aproximação com nosso campo de estudo. Ao longo da história da literatura, muitos autores que abordaram o suicídio em sua obra optaram pela morte voluntária. Mas houve aqueles que se mataram sem ter transformado o suicídio em matéria literária (ou, pelo menos, sem tê-lo feito de forma efetivamente relevante), e também aqueles que escreveram textos seminais sobre o tema sem que tenham dado cabo da própria vida. Resultado de uma pesquisa superficial e incompleta, compusemos o **Quadro 1**, a seguir, apresentando um histórico de escritores suicidas desde o século 18 até o presente. A listagem, em ordem cronológica, considera, além do ano da morte e do país de origem de cada escritor, o "método" empregado em seu suicídio (isto é, a forma de autoaniquilamento escolhida por cada um).

Quadro 1: escritores suicidas
(fonte: os autores)

escritor	país	ano	"método"
Thomas Chatterton	Inglaterra	1770	ingestão de arsênico
Francisco Álvares de Nóbrega	Portugal	1806	ingestão de láudano
Gérard de Nerval	França	1855	enforcamento
Jules Lequier*	França	1862	afogamento
Vsevolod M. Garshin	Rússia	1888	queda (escada)
Camilo Castelo Branco	Portugal	1890	tiro (na cabeça)
Vincent van Gogh*	Holanda	1890	tiro (na cabeça)
Antero de Quental	Portugal	1891	tiro (na cabeça, pela boca)
Raul Pompeia	Brasil	1895	tiro
Ferdinand von Saar	Áustria	1906	tiro (na cabeça)
Konrad Beyer	Áustria	1906	tiro (na cabeça)
Jack London	Estados Unidos	1916	ingestão de morfina
Mário de Sá-Carneiro	Portugal	1916	ingestão de veneno
Eduard von Kayserling	Alemanha	1918	tiro (no peito)
Wilhelm Lehmbrock*	Alemanha	1919	tiro (no peito)
Jacques Rigaut	França	1929	tiro (no coração)
Florbela Espanca	Portugal	1930	ingestão de barbitúricos
Vladimir Maiakovski	Rússia	1930	tiro (no peito)
Vachel Lindsay	Estados Unidos	1931	ingestão de desinfetante
Hart Crane	Estados Unidos	1932	afogamento
René Crevel	França	1935	asfixia por gás (cozinha)
Attila József	Hungria	1937	atirou-se sob um trem
Horacio Quiroga	Uruguai	1937	afogamento
Juhász Gyula	Hungria	1937	ingestão de barbitúricos
Alfonsina Storni	Argentina	1938	afogamento
Ernst Toller	Alemanha	1939	enforcamento
Walter Benjamin*	Alemanha	1940	ingestão de morfina
Virginia Woolf	Inglaterra	1941	afogamento
Stefan Zweig	Áustria	1942	ingestão de barbitúricos
Pierre Drieu La Rochelle	França	1945	asfixia por gás (cozinha)
Ross Lockridge Jr.	Estados Unidos	1948	asfixia por gás
Klaus Mann	Alemanha	1949	ingestão de soníferos
Cesare Pavese	Itália	1950	ingestão de soníferos
Konstantin Biebl	República Tcheca	1951	queda (edifício)
Tadeusz Borowski	Polônia	1951	tiro (na cabeça)
Tamiki Hara	Japão	1951	atirou-se sob um trem
Alexander Fadeyev	Rússia	1956	tiro (no peito)
Clarence Malcolm Lowry	Inglaterra	1957	ingestão de barbitúricos
Ernest Hemingway	Estados Unidos	1961	tiro (na cabeça)
Kay Sage	Estados Unidos	1963	tiro (no peito)
Sylvia Plath	Estados Unidos	1963	asfixia por gás (forno)
Randall Jarrell	Estados Unidos	1965	atirou-se em frente a um carro
John Kennedy Toole	Estados Unidos	1969	asfixia por gás (carro)
Paul Celan	Romênia	1970	afogamento
Yukio Mishima	Japão	1970	seppuku

⁷ Tradução nossa. Original: "On n'est pas prédisposé, on est prédestiné au suicide".



Peter Szondi*	Hungria	1971	afogamento
Alejandra Pizarnik	Argentina	1972	ingestão de sedativos
John Berryman	Estados Unidos	1972	afogamento
Torquato Neto	Brasil	1972	asfixia por gás (banheiro)
William Inge	Estados unidos	1973	asfixia por gás
Anne Sexton	Estados Unidos	1974	asfixia por gás (carro)
Romain Gary	França	1980	tiro (na cabeça)
Ana Cristina Cesar	Brasil	1983	queda (apartamento)
Arthur Koestler	Hungria	1983	ingestão de barbitúricos
Rainer Werner Fassbinder*	Alemanha	1983	ingestão de drogas
Marta Lynch	Argentina	1985	tiro
Primo Levi	Itália	1987	queda (escada)
Sándor Márai	Hungria	1989	tiro
Reinaldo Arenas	Cuba	1990	ingestão de drogas
Jerzy Kosinski	Polônia	1991	ingestão de álcool e drogas
John O'Brien	Estados Unidos	1994	tiro (na cabeça)
Sarah Kofman*	França	1994	ingestão de soníferos
Isabel Marie	Espanha	1996	enforcamento
Sarah Kane	Inglaterra	1999	enforcamento
Hunter Thompson	Estados Unidos	2005	tiro (na cabeça)
David Foster Wallace	Estados Unidos	2008	enforcamento

* Personalidades que, ainda que não tenham exercido o "ofício" da literatura propriamente dito, são representativas/emblemáticas para seu estudo.

O quadro aparece aqui muito mais a título de curiosidade. Qualquer estatística forjada a partir dele seria de pouca relevância. Conforme observávamos há pouco, são vários os autores que trataram do suicídio em sua literatura e cometeram suicídio. Alguns dos exemplos mais conhecidos são Mário de Sá-Carneiro, Sylvia Plath, Sarah Kane e David Foster Wallace. Mas no rol composto acima também podemos identificar muitos suicidas que não trataram o ato com maior relevância em sua obra: apenas para mencionar alguns, Ernst Toller, Ernest Hemingway, ou Hunter Thompson. E, da mesma forma, podemos identificar em autores como Goethe, Dostoiévski, Cioran, Carlos Drummond de Andrade ou Thomas Bernhard, nenhum deles suicida, textos relevantes sobre o assunto. Tomemos, por exemplo, o poema "Homenagem", de Drummond (originalmente publicado no volume *As impurezas do branco*, de 1973):

Homenagem

Jack London Vachel Lindsay Hart Crane
René Crevel Walter Benjamin Cesare Pavese
Stefan Zweig Virginia Woolf Raul Pompéia
Sá-Carneiro

e disse apenas alguns
de tantos que escolheram
o dia a hora o gesto
o meio
a dis-
solução.

(ANDRADE, 2012, p. 87)

Com uma sensibilidade estética muito mais aguçada do que qualquer composição de quadros e listagens poderia almejar, Drummond apresenta uma pequena relação de escritores suicidas. O título escolhido indica certo tom de reverência a essas personalidades e ao fato de elas terem escolhido encerrar a vida à sua própria maneira – impressão reforçada pelos últimos versos. Arriscando algumas extrapolações, além da impressão de "obituário" conferida pela forma como aparece a relação dos nomes na parte inicial, a disposição de todos os versos ao longo do poema chega a esboçar alguma semelhança com a imagem de um revólver. Por fim, a carga lírica presente no jogo final com a palavra (dis)olução instaura a pungente consciência de que a dissolução – o dissolver-se, deixar de ser – pode encerrar uma solução – o que reforça a importância do verbo "escolheram", empregado mais acima.

Além de indicativo do fascínio exercido pelo suicídio sobre a imaginação criativa do poeta, "Homenagem" põe em evidência, portanto, a questão da escolha, fazendo-nos lembrar que, no mais das vezes, a morte voluntária não é necessariamente um gesto desesperado ou impensado, e sim uma atitude lúcida e consciente. Conforme pondera



Alvarez, "Um suicídio sério (...) é um ato de opção cujos termos são inteiramente deste mundo: um homem morre por suas próprias mãos porque crê que a vida que tem não vale a pena ser vivida" (ALVAREZ, 1999, p. 69). E ainda: "o suicídio é fruto de uma opção. (...) no momento em que uma pessoa finalmente decide pôr fim à própria vida, atinge uma certa clareza temporária" (ALVAREZ, 1999, p. 96). Além disso, lembremos o tom elogioso com que Cioran trata o assunto: "Matar-se é, na verdade, rivalizar com a morte, demonstrar que podemos fazer melhor do que ela, pregar nela uma peça e, sucesso não negligenciável, nos redimir a nossos próprios olhos"⁸ (CIORAN, 1979, p. 75).

A constatação de que muitos escritores, a exemplo de Drummond, sentiram-se autorizados a tratar do suicídio de maneira singular sem tê-lo de fato cometido nos leva, pelo mesmo mecanismo de analogias imperfeitas que parece reger a composição deste texto, a outra questão complicada: as possibilidades de representação – ou não – do autoaniquilamento nas obras literárias. De partida, o primeiro argumento que pode ser lançado contra a possibilidade efetiva de representação do ato reside sobre o fato de que, sendo um gesto inevitavelmente derradeiro, inevitavelmente seguido pela "dissolução" – para empregar o belo termo escolhido por Drummond –, o suicídio não poderia ser "escrito" por alguém que deixou de ser.

Mas o argumento é refutável. Primeiro porque, para pensar dessa forma, nos veríamos obrigados a aceitar como mais "válidas" (ou mais "importantes", ou coisa que o valha) apenas as produções literárias sobre o suicídio escritas por suicidas (*looping* que nos leva à questão discutida mais acima). Segundo, e mais contundente, porque o argumento apresentado faz parecer que existe alguma possibilidade de se chegar, quando se trata de qualquer experiência humana, ao "ato em si", o que não é verdade. Todas as possibilidades de interpretação ("entendimento", talvez dissessem os mais ousados) de nossas experiências estão condicionadas a formas de linguagem (inclusive aí, entre outras, a literatura). Uma vez que a "experiência em si" sempre esbarrará nos limites dessas formas de linguagem de que podemos nos valer para dizê-la ou "significá-la", não há por que não concluir que o suicídio, a exemplo de qualquer outra experiência, pode ser representado. No ensaio "Se o irrepresentável existe", Jacques Rancière (2012, p. 139) avalia a questão da representação sob um viés antes ético que estético, porquanto, ao comentar sobre a irrepresentabilidade dos horrores do holocausto no documentário *Shoah* (1985), de Claude Lanzmann, ele conclui que, mesmo quando se deixa o acontecimento em suspenso, isso "em nada se opõe à lógica do regime estético das artes". Nesse sentido, importa pouco que Lanzmann opte por apenas recolher os vestígios da barbárie e ouvir as testemunhas, em vez de submeter o acontecimento ao princípio mimético – como tantas vezes o fez o cinema hollywoodiano. O fato é que "o acontecimento não impõe nem proíbe por si mesmo nenhum meio (*moyen*) de arte. E não impõe à arte nenhum dever de representar ou de não representar desta ou daquela maneira" (RANCIÈRE, 2012, p. 140). *Mutatis mutandis*, o suicídio, ainda que seja uma experiência singular e irrepetível (com efeito, tudo o é; ou nada o é), poderia ser "re-presentado" como qualquer outro acontecimento, pois, se a única testemunha da experiência mesma do suicídio não pode depois ser ouvida, tudo quanto restam são os rastros. Não apenas o suicídio (não-ser) é negação de uma presença originária, mas também a própria vida é esta negação. Conforme assevera Jacques Derrida (2013, p. 44-45), "neste jogo da representação, o ponto de origem torna-se inalcançável. Há coisas, águas e imagens, uma remessa infinita de uns aos outros mas sem nascente. Não há mais uma origem simples". Isso significa que, não podendo nunca alcançar a origem, "o rastro é verdadeiramente a origem absoluta do sentido em geral. O que vem afirmar mais uma vez, que não há origem absoluta do sentido em geral" (p. 79-80). Em suma, somente há rastros ou "re-presentação": talvez fosse até mais acertado dizer que "re-presentar" o suicídio é só o que podemos fazer.

E quando tratamos do ato especificamente na matéria literária (e em escala maior, na matéria artística em geral), deparamo-nos com algumas de suas formas de representação mais singulares. Porque a literatura e demais expressões artísticas, diferente daquelas muitas formas de linguagem que pretendem escamotear sua condição para alçar-se ao estatuto de "verdades", transbordam uma consciência visceral de seu existir *enquanto linguagem*. Por conta dessa consciência sempre alerta e da sensibilidade que carrega, o texto literário permite-nos contemplar o suicídio por uma série de prismas: motivações, métodos, performances, as reações daqueles que sobrevivem à morte voluntária de seus amados, entre outros.

Nas páginas derradeiras de *Ilusões perdidas*, de Honoré de Balzac, o narrador oferece algumas reflexões sobre o tema, identificando, segundo sua própria perspectiva,

⁸ Original: "Se tuer, c'est, de fait, rivaliser avec la mort, c'est démontrer qu'on peut faire mieux qu'elle, c'est lui jouer un tour et, succès non négligeable, se racheter à ses propres yeux".



tipos diversos de suicidas. A reflexão em questão introduz a passagem em que o protagonista Luciano, diante de todos os seus infortúnios, toma a decisão de se matar, passando a procurar o lugar e o método ideais para fazê-lo, com ganas de "findar poeticamente". O trecho inicial da passagem transcorre da seguinte forma:

Em relação à gravidade do assunto, muito pouco se tem escrito sobre o suicídio, nem tem sido devidamente observado. Talvez não seja essa uma doença suscetível de observação.

O suicídio é efeito de um sentimento que denominaremos, se quiserem, a *estima de si mesmo*, para não confundi-lo com a palavra "honra". No dia em que o homem se despreza, no dia em que se vê desprezado, no momento em que a realidade da vida está em desacordo com as suas esperanças, mata-se, e presta assim satisfação à sociedade, perante a qual não quer ficar despojado de suas virtudes ou de seu esplendor. Por mais que se diga, entre os ateus (cumpre excetuar os cristãos do suicídio), só os covardes aceitam uma vida desonrada.

O suicídio é de três naturezas: primeiro o suicídio que não é mais que o último acesso de uma longa enfermidade e que sem dúvida pertence à patologia; depois o suicídio por desespero; e, finalmente, o suicídio por raciocínio.

Luciano queria matar-se por desespero e raciocínio, as duas espécies de suicídio de que se pode voltar atrás, porque de irrevogável só há o suicídio patológico; mas às vezes as três causas se reúnem, como em Rousseau (BALZAC, 2013, p. 734).

O personagem, o sabemos, é dissuadido de seu intento pelo "padre espanhol" que o interpela logo na sequência do trecho transcrito. Obviamente, não pretendemos tomar as reflexões do narrador balzaquiano, apoiadas no senso comum, como alguma espécie de teoria literária sobre o suicídio, mas elas nos interessam à medida que são oriundas do escopo contemplado em nosso estudo (pesando aqui a constatação de que mesmo a sociologia, a psicologia ou a filosofia também não foram capazes de fornecer uma resposta definitiva para o problema da morte voluntária). Além disso, faz-se possível identificar os "tipos" de suicidas descritos em *Ilusões perdidas* em muitas outras produções literárias. A peça 4.48 *Psychosis*, da dramaturgia inglesa Sarah Kane, que descreve os sofrimentos de uma maniaco-depressiva, é um exemplo do primeiro tipo - o suicida cujo ato derradeiro seria resultado de uma longa enfermidade -, e talvez Esther Greenwood, alter-ego de Sylvia Plath no romance *A redoma de vidro*, também possa ser acrescentada ao grupo. Emma Bovary (Gustave Flaubert), Anna Karenina (Tolstói) ou Willy Loman, da peça *A morte do caixeiro-viajante*, de Arthur Miller, são exemplos de personagens que se suicidam por desespero. Quanto ao último tipo - o suicídio por raciocínio -, podemos pensar em Gilliat (herói de *Os trabalhadores do mar*, de Victor Hugo) e, talvez o melhor exemplo, Kirilov (de *Os demônios*, de Dostoiévski).

Ao final do excerto citado, o narrador considera ainda a possibilidade de os três tipos coexistirem em uma única pessoa. Talvez sejam exemplos consideráveis os personagens Wertheimer (*O naufrago*, do austriaco Thomas Bernhard) e James O. Incandenza (*Graça infinita*, do norte-americano David Foster Wallace). O narrador de Balzac, por sua vez, menciona Jean-Jacques Rousseau. Isso se deve a algumas especulações (propagadas principalmente logo após sua morte) segundo as quais Rousseau teria, na verdade, se suicidado. Independente da validade dessa afirmação, o nome do autor é de relevância para nosso estudo, já que, no romance epistolar *A Nova Heloísa*, ele compõe uma apologia ao suicídio. No início de uma das cartas enviadas pelo protagonista Saint-Preux a seu confidente, Lord Edouard Bomston, ele reflete: "procurar o próprio bem e fugir do próprio mal naquilo que não ofenda o outro, este é o direito da natureza. Quando nossa vida é um mal para nós e não é um bem para ninguém, é então permitido dela se livrar" (ROUSSEAU, 2008, p. 126). Na sequência dessa afirmação inicial, Saint-Preux procura refutar alguns argumentos construídos contra o direito à morte voluntária ao longo da história da filosofia, e se apoia nas figuras de alguns romanos ilustres para se justificar. Em linhas gerais, seu argumento é de que a própria vida se lhe afigura como uma grave enfermidade, resumindo-se a dor e sofrimento - o que lhe confere todas as razões para desejar deixá-la, e nenhuma para continuar vivendo. Em sua resposta à missiva do amigo, Bomston tenta rebater seus argumentos, acusando-o de covarde e inconsequente.

Em *Graça infinita* (que é outro romance de proporções tão assustadoras quanto *Ilusões perdidas* ou *A Nova Heloísa*, porém publicado bem mais tarde, em 1996), encontramos também uma reflexão sobre possíveis tipos de suicidas. Na passagem em que a personagem Kate Gompert está internada em uma clínica, sob observação depois de sua terceira tentativa de suicídio, ela diz as seguintes palavras a um médico residente:



Eu acho que provavelmente deve ter uns tipos diferentes de suicidas. Eu não sou desses que se odeiam. O tipo meio que 'Eu sou uma merda e o mundo ia ficar melhor sem mim', sabe, o tipo que diz isso mas que também imagina o que todo mundo vai dizer no velório dele. Eu conheci uns tipos assim nos hospitais por aí. Tadinho-de-mim-eu-me-odeio-me-castigue-vá-no-meu-enterro. Aí eles te mostram uma fotinho colorida do gatinho morto deles. É tudo uma merdarada de gente morrendo de pena de si mesma. Não vale nada. Eu não tinha nenhum rancor especial. Não tomei pau em nenhuma matéria nem pé na bunda. Esses tipos todos. Esses se machucam (WALLACE, 2014, p. 77).

Kate desenvolve essas reflexões depois de o residente tê-la questionado sobre os motivos de ela estar tentando "se machucar". Como é fácil perceber, o tom de suas elucubrações difere bastante daquele encontrado nas linhas de *Ilusões perdidas*. A personagem procura definir um tipo específico de suicida - o tipo "Tadinho-de-mim-eu-me-odeio-me-castigue-vá-no-meu-enterro" -, justamente para explicar que não pertence a esse grupo. Segundo a personagem, os "coitadinhos"/"autopiedosos" definem melhor o tipo que deseja apenas machucar-se. Em contraponto, Kate diz ao médico: "Eu não estava tentando me machucar. Eu estava tentando me matar. Tem uma diferença" (WALLACE, 2014, p. 76). Sua explicação para a tentativa de autoaniquilamento é a sensação de dor e horror que a persegue o tempo todo, e sua necessidade de não mais sentir-se dessa forma: "Tudo fica horroroso. Tudo que você vê fica feio. A palavra é lúgubre. (...) E tudo soa áspero, espinhudo meio áspero, como se todo som que você ouvisse de repente tivesse dentes. E com um cheiro como se eu estivesse fedendo até quando acabei de sair do banho" (WALLACE, 2014, p. 78). É notável, apesar da distância com relação ao estilo e a proposta, o quanto o argumento apresentado pela personagem de Wallace se assemelha ao de Saint-Peux.

Retornando aos tipos de Balzac, Gompert se aproximaria principalmente do "suicida patológico", mas *Graça infinita* como um todo parece carregar certo tom de deboche tanto com relação às terminologias quanto com as tentativas dos profissionais da Medicina de fazerem-se capacitados para compreender as motivações dos suicidas e oferecerem-lhes algum tipo de ajuda. Quando o residente define o estado experimentado por Kate como "depressão", ela responde ceticamente: "É assim que vocês querem chamar isso, eu acho" (WALLACE, 2014, p. 78). Essa diversidade de perspectivas (aqui, quando muito, apenas esboçada), sem a pretensão de se chegar a conclusões definitivas, faz da literatura um espaço propício para a composição de uma espécie de "mosaico suicidológico", reafirmando seu papel como via de abordagem das mais adequadas sobre o assunto.

Antes de encerrarmos estas breves considerações, devemos ainda tecer algumas linhas sobre a influência exercida pelo suicídio sobre a imaginação criativa dos autores. De certa forma, todos os exemplos arrolados acima já servem como demonstrativos do quanto o tema de nosso estudo implica fascinação sobre aqueles que a ele conferem um trato poético/ficcional. Mas há ainda casos mais específicos, de escritores que deram cabo da própria vida, nos quais a morte voluntária confunde-se num misto de força criativa e, paradoxalmente, destrutiva. "Poética do suicídio" é a expressão empregada por Ana Cecília Carvalho para tratar do assunto, definindo-a como "indicadora da presença de forças destrutivas no centro do processo de criação" (CARVALHO, 1999, p. 21). Mikhail Bakunin, citado por Alvarez, já o dizia antes: "A paixão pela destruição também é uma paixão criativa" (BAKUNIN apud ALVAREZ, 1999, p. 39). Desenvolver análises mais específicas agora levaria nosso texto para muito além da extensão adequada, mas são exemplos os já mencionados David Foster Wallace, Sarah Kane e, principalmente, Sylvia Plath: autores que, independente das muitas crises de depressão pelas quais possam ter passado, quanto mais lidavam com o suicídio em suas obras, fazendo dele uma das principais forças motrizes em seu processo criativo, mais o tornavam o único desfecho possível para suas vidas (não cabendo aqui determinar se efetivamente o desejavam ou não). Não seria o caso de dizer que a literatura é uma forma de suicídio? Afinal, se concordarmos com Roland Barthes (2004, p. 57-58), para quem "a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem", e apenas quando "o autor entra na sua própria morte, [é que] a escritura começa", o próprio gesto da escritura - não obstante os meios (*media*) em que inscreve a própria morte - implica uma autoaniquilação. A literatura é o apagamento da origem, do autor - daí que escrever oscile entre a euforia e a mais completa melancolia. O aniquilamento de si mesmo é que produz a obra; e a literatura, assim como o suicídio, é o espaço em que se escolhe o método mais adequado de morrer, para manter longe a outra morte. Para Maurice Blanchot (2011, p. 96-97), "o escritor é então aquele que escreve para morrer e é aquele que recebe o seu poder de escrever de uma relação antecipada com a morte", ou seja, "a própria obra é uma experiência da morte da qual parece ser imprescindível dispor previamente a fim de se chegar à obra e, pela obra, à morte".



É bastante perceptível que as reflexões aqui esboçadas não ultrapassam a condição de breve intróito sobre as questões referentes ao suicídio na literatura. Mantendo a devida distância de qualquer pretensão de teorização ou mapeamento rígido, nossa pretensão é muito mais alimentar e dar continuidade à iniciativa de autores como Alvarez, contribuindo para a criação de um espaço consistente de discussões e problematizações sobre o assunto na área dos estudos literários (preservando sempre uma abertura para diálogo com outros campos do conhecimento). Tarefa que, necessariamente, deve ser desenvolvida em conjunto, priorizando as parcerias entre pesquisadores que se interessam pelo tema. Em outras palavras, não alcançar respostas, mas, partindo do estudo da literatura, questionar as possíveis respostas já existentes, e lançar novas questões e olhares sobre o “mito decisivo”⁹.

Referências

- ABBAGNANO, Nicola. Suicídio. In: _____. **Dicionário de filosofia**. Trad. da 1 ed. brasileira coordenada e revista por Alfredo Bosi; revisão e trad. dos novos textos: Ivone Castilho Benedetti. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes: 2003, pp. 928-929).
- ALVAREZ, Alfred. **O deus selvagem**: um estudo do suicídio. Trad. Sonia Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Homenagem. In: _____. **As impurezas do branco**. Posfácio: Betina Bischof. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 87.
- BALZAC, Honoré de. **Ilusões perdidas** (*A comédia humana*, vol. 7). Orientação, introduções e notas: Paulo Rónai; trad. Ernesto Pelanda e Mario Quintana. São Paulo: Globo, 2013.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. **O rumor da língua**. Trad. Mario Laranjeira. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 57-64.
- BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. 6 ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Record, 2008.
- CARVALHO, Ana Cecília. A poética do suicídio em Sylvia Plath. In: **Em Tese**, vol. 3. Belo Horizonte, 1999, pp. 21-29.
- CIORAN, E. M. Rencontres avec le suicide. Dans : **Le mauvais démiurge**. Paris : Gallimard, 1979, pp. 71-99.
- DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. Trad. Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- RANCIÈRE, Jacques. Se o irrepresentável existe. In: _____. **O destino das imagens**. Trad. Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. A Nova Heloísa (excerto). Trad. Leonardo Meirelles Ribeiro. In: PUENTE, Fernando Rey (Org). **Os filósofos e o suicídio**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, pp. 125-146.
- SOLOMON, Andrew. Suicide. In: _____. **The Noonday Demon: an Atlas of Depression**. New York: Scribner, 2001, pp. 243-283.
- WALLACE, David Foster. **Graça infinita**. Trad. Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

⁹ Gostaríamos de agradecer, pela riqueza de suas contribuições, a todos os pesquisadores que participaram dos simpósios “O suicídio na literatura” (UNESPAR/Campo Mourão, novembro/2016) e “Tomar uma overdose, cortar meus pulsos, e então me enforçar”: o suicídio e a literatura” (UNESPAR/Paranaguá, dezembro/2016), e também àqueles que prestigiaram o minicurso “Literatura e suicídio” (UNESPAR/Campo Mourão, novembro/2016). Este artigo é fruto de nosso trabalho conjunto.



Algumas (ainda) possíveis leituras de *A confissão de Lúcio*, de Mário de Sá-Carneiro

Luiza Prevedel Pereira (UEM)

Orientador: Ricardo Augusto de Lima (UEL)

RESUMO: Se pensar a vida é papel por essência da literatura, o pensar a morte se torna presente mesmo quase ausente. Assim, podemos parafrasear a famosa frase de Camus: julgar se a vida vale ou não a pena ser vivida é responder à pergunta fundamental (também) da literatura. Desde Judas até Villa-Matas, passando por Hamlet, Romeu e Julieta e, claro, Werther, a literatura soube refletir sobre o ato extremo. Mas um caso parece singular em determinados aspectos na literatura de Língua Portuguesa. A *confissão de Lúcio*, publicada em 1914, parece se colocar como uma espécie de paradigma no tema, assim como na temática homossexual, psiquiátrica e modernista, alcançando, inclusive, leituras mais contemporâneas que ligam o romance, por exemplo, à possibilidade de uma leitura autoficcional, visto que o próprio Sá-Carneiro julga que sua vida não valia mais a pena, finalizando-a dois anos depois da publicação. Este breve texto tem o objetivo de analisar sua importância como obra-chave na temática em Língua Portuguesa e atualizar a leitura desse romance que permanece sendo um dos mais enigmáticos do Modernismo Português.

Palavras-chave: suicídio; literatura portuguesa; Mário de Sá-Carneiro.

1. Introdução

Éramos impessoais, ocos de nós, outra coisa qualquer... Éramos aquela paisagem esfumada em consciência de si própria... E assim como ela era duas – de realidade que era, a ilusão – assim éramos nós obscuramente dois, nenhum de nós sabendo bem se o outro não ele próprio, se o incerto outro viveria... (PESSOA, 1982, p. 256).

Assim escreve o amigo de Mário de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa, no texto "A floresta do alheamento" sob o semi-heterônimo de Bernardo Soares. *Semi* porque talvez fosse a voz e a personalidade que mais se aproximasse do próprio Pessoa, que, ironicamente, por sua vez, insinuava a homossexualidade de Soares.

Ambos, Pessoa e Sá-Carneiro sofreram com os dois grandes males da modernidade: um distanciamento entre o seu eu verdadeiro e seu corpo e a relação entre esse eu-corpo com a sociedade, alheia, distante. Não encaixável.

Sá-Carneiro nasceu em Lisboa no dia 19 de maio de 1890. Perdeu sua mãe muito cedo, em 1892, dor que o acompanhou por toda a sua vida. Há quem diga, como António Quadros, que tal fato marcou profundamente a vida de Sá-Carneiro. Por outro lado, há quem defenda (como Giorgio de Marchis, da Università di Roma III), que a morte da mãe foi quase indiferente ao filho, que seria um bebê e não teria idade para assimilar tal acontecimento.

Após a morte de sua mãe, seu pai (um militar) deixou-o aos cuidados de seus avós e saiu para viajar pelo mundo. Aos vinte e um anos, Mário transferiu-se para Coimbra, onde ingressou na Faculdade de Direito. Nessa época, por volta de 1912, conheceu Fernando Pessoa, que veio a ser um de seus melhores amigos e com quem trocou uma grande correspondência, publicada no Brasil pela editora Companhia das Letras. Em 1914 vai à Paris para participar de discussões com o grupo que lançará a revista *Orpheu* no ano seguinte.



Muitos outros autores participaram desse processo, tal como Fernando Pessoa, Almada Negreiros (pintor e escritor) e Ronald de Carvalho. A revista foi o ápice das ideias modernistas, pois foram essas ideias inovadoras dos escritores e artistas que abriram espaço para novas manifestações literárias e artísticas, com a intenção de incluir Portugal em uma nova era. Foi esse grupo, pois, que se concretizou como nome principal da poesia portuguesa no século XX.

Como todos os inovadores, fomos objecto de largo escárnio e de extensa imitação. Não esperávamos, para falar verdade, nem uma coisa nem outra; dadas elas, não nos preocupou uma, nem a outra nos envaideceu. Conjuntas, explicariam nosso intuito a quem porventura o não conhecesse. O simples escárnio nada significa; o escárnio de uns, acompanhado da imitação de outros, designa a inovação (PESSOA, 1993, p. 129).

Dois anos depois, em 1916, prestes a completar 26 anos, em uma carta à Pessoa, Sá-Carneiro confidencia que pensa na possibilidade de se matar, mas alguns dias depois negou, apresentando uma mudança de ideia. Apesar disso, no dia 26 de abril de 1916, suicidou-se em seu quarto de hotel.

Ao analisar parte da escrita de Mário de Sá-Carneiro sob a luz de Sigmund Freud (1969) e Albert Camus (2013), encontramos aspectos depressivos e indícios de um desejo de autodestruição; desejo este que se intensifica na obra *A confissão de Lúcio*, objeto principal deste artigo.

2. Poética do Suicídio

Segundo Freud (1969), o suicídio seria a consequência de uma tendência destrutiva contra o sujeito. O desejo irrefreável de matar, destruir ou afetar o outro volta-se contra si mesmo como uma autopunição. No ensaio *Luto e melancolia*, ele diferencia a posição do luto do sentimento melancólico:

O luto, via de regra, é a reação à perda de uma pessoa querida ou de uma abstração que esteja no lugar dela, como pátria, liberdade, ideal etc. Sob as mesmas influências, em muitas pessoas se observa em lugar do luto uma melancolia, o que nos leva a suspeitar nelas uma disposição patológica. [...] A melancolia se caracteriza por um desânimo profundamente doloroso, uma suspensão do interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e um rebaixamento do sentimento de autoestima, que se expressa em autorrecriminações e autoinsultos, chegando até a expectativa delirante de punição. Esse quadro se aproximará mais de nossa compreensão se considerarmos que o luto revela os mesmos traços, exceto um: falta nele a perturbação do sentimento de autoestima. No resto é a mesma coisa (FREUD, 2013, p. 28).

O que interessa em Freud é que ele situa na melancolia a força que permite ao sujeito atentar contra a própria vida, escapando sua natureza do instinto mais primitivo: a sobrevivência.

Agora a análise da melancolia nos ensina que o ego só pode matar a si próprio se puder, por meio do retorno do investimento de objeto, tratar-se como um objeto, se puder dirigir contra si a hostilidade que vale para o objeto e que representa a reação primordial do ego contra os objetos do mundo externo. Assim, na regressão a partir da escolha narcísica de objeto, o objeto foi de fato suprimido, mas provou ser mais poderoso que o próprio ego. Nas duas situações opostas, o mais extremado enamoramento e o suicídio, embora por caminhos inteiramente diferentes, o ego é subjugado pelo objeto (FREUD, 2013, p. 34).

Albert Camus (2013), em *O mito de Sísifo*, publicado em 1942, faz uma relação próxima. Neste ensaio, Camus mostra que, sem ideias e objetivos, o indivíduo não sente mais a necessidade de continuar vivendo, sem ter um norte a seguir. Influenciado pelo Existencialismo, Camus defende que é a morte que dá objetivo à vida, razão e sentido a ela. Desta forma, o suicídio, isto é, o ato que define o que Hamlet tão consciente afirma ser, "senhor do próprio destino", torna-se um problema filosófico "realmente sério" (CAMUS, 2013, p. 19).



[...] muitas pessoas morrem porque consideram que a vida não vale a pena ser vivida. Vejo outros que, paradoxalmente, deixam-se matar pelas ideias que lhes dão uma razão de viver (o que se denomina razão de viver é ao mesmo tempo uma excelente razão de morrer). (CAMUS, 2013, p. 19).

O pensamento de Camus acompanha uma tendência do século XX que, diferente da Sociologia do XIX, vê o suicídio também como fenômeno individual e não apenas coletivo. Ele começa com uma relação entre o pensamento individual e o suicídio, pois "um gesto desses se prepara no silêncio do coração, da mesma maneira que uma grande obra" (CAMUS, 2013, p. 20).

Em introdução a uma edição de *Luto e Melancolia*, Maria Rita Kehl (2013) lembra a relação entre melancolia e criação:

Como europeu culto que foi, Freud certamente não ignorava a longa tradição ocidental que relacionava o humor oscilante dos melancólicos a um traço de genialidade. Homem de gênio, poeta, criador, homem destinado a trazer sobre os ombros o sentimento do mundo, de humor oscilante, dado a extremos. Freud não faz nenhuma menção à longa história do pensamento que articulou a melancolia – ou seu polo antípoda, a mania – à criação e ao gênio poético (KEHL, 2013, p. 16-7).

Temos, desde Aristóteles no texto a ele atribuído – *Problema XXX*, sobre "O homem de gênio e a melancolia", essa relação. Mas foi a partir do século XIX que tivemos a "consolidação da hegemonia da vida privada sobre a vida pública" (KEHL, 2013, p. 17), o que permitiu que o melancólico em Freud perdesse sua grandeza antiga e romântica e se torna-se "mesquinho, antipático e indigno" (KEHL, 2013, p. 17). Freud toma como arquétipo da melancolia Hamlet, pois o melancólico se descreve como pessoa mesquinha, egoísta e desonesto porque sabe mais que os outros, assim como o Príncipe da Dinamarca. Escreve Freud (2013, p. 30):

Quando, em uma exacerbada autocrítica, [o melancólico] se descreve como um homem mesquinho, egoísta, desonesto e dependente, que sempre só cuidou de ocultar as fraquezas de seu ser, talvez a nosso ver ele tenha se aproximado bastante do autoconhecimento e nos perguntamos por que é preciso adoecer para chegar a uma verdade como essa.

Por outro lado, assinala Maria Rita Kehl (2013, p. 18):

[A] melancolia em Freud não traz a marca da genialidade criadora que os antigos atribuíram a ela. [...] O desequilíbrio causado pelo excesso da bile negra torna o melancólico propenso a ser, "quase no mesmo instante muito quente e muito frio". Mas é essa mesma possibilidade (que ele não escolheu) de habitar extremos que torna o melancólico aberto à criação poética. Ou seja: a "tornar-se outro" (Aristóteles) – como *Madame Bovary*, de Flaubert! Esse era o modo como os antigos entendiam a capacidade do poeta de inventar o que não existia. O outro modo de "tornar-se outro" seria a loucura.

A literatura seria, portanto, a saída que alguns melancólicos encontraram para ser, uma fuga, uma realização. Criaram uma vida que não tiveram ou que não puderam ou conseguiram ter, pois melancólico seria "um sujeito que teria perdido seu lugar no laço social e sente necessidade de reinventar-se, no campo da linguagem. Essa perda de lugar pode ocorrer quando o sujeito não se sente capaz de adaptar-se às exigências do Outro" (KEHL, 2013, p. 19).

Melancolia nasce quando o mundo se transforma rápido demais e o sujeito o percebe mudando, e cada vez mais distante, irreal e finito. Com a morte de Deus decreta por Nietzsche e a consequente morte do sujeito, a finitude da vida, o retorno ao pó já anunciado pelo discurso hamletiano se torna a única certeza. A morte é, pois, o real irrepresentável, indizível, insuportável.

A escrita se torna, portanto, válvula de escape, lugar onde se pode ser. Longe de uma crítica auto/biográfica, não buscaremos relacionar a questão melancólica do suicídio da vida pessoal de Sá-Carneiro em sua obra; ao contrário, trata-se da tentativa de evidenciar que existe uma construção discursiva autodestrutiva em seus escritos, mostrando-nos não (apenas) uma vertente autobiográfica da obra de Sá-Carneiro, mas um reflexo do mal-estar sentido pelo próprio sujeito desse novo tempo.

Esses indícios e tendências destrutivas podem ser encontrados em quase todas as produções de Mário de Sá-Carneiro. Em uma de suas inúmeras cartas para Fernando Pessoa,



ele escreve sobre esse desejo de suicidar-se, apontando até mesmo como e quando pensava em realizar o ato.

Meu querido Amigo.

A menos de um milagre na próxima segunda-feira, 3 (ou mesmo na véspera), o seu Mário de Sá-Carneiro tomará uma forte dose de estricnina e desaparecerá deste mundo. É assim tal e qual – mas custa-me tanto a escrever esta carta pelo ridículo que sempre encontrei nas «cartas de despedida»... Não vale a pena lastimar-me, meu querido Fernando: afinal tenho o que quero: o que tanto sempre quis – e eu, em verdade, já não fazia nada por aqui... Já dera o que tinha a dar. Eu não me mato por coisa nenhuma: eu mato-me porque me coloquei pelas circunstâncias – ou melhor: fui colocado por elas, numa áurea temeridade – numa situação para a qual, a meus olhos, não há outra saída. Antes assim. É a única maneira de fazer o que devo fazer.

Vivo há quinze dias uma vida como sempre sonhei: tive tudo durante eles: realizada a parte sexual, enfim, da minha obra – vivido o histerismo do seu ópio, as luas zebradas, os mosqueiros roxos da sua Ilusão. Podia ser feliz mais tempo, tudo me corre, psicologicamente, às mil maravilhas, mas não tenho dinheiro [...] (SÁ-CARNEIRO, 1916, p. 279-280.).

Ainda nas cartas para Fernando Pessoa, Sá-Carneiro reflete sobre o tema suicídio, cogitando veemente sua possibilidade.

Coisa interessante, quando medito horas no suicídio, o que trago disso é um doloroso pesar de ter de morrer forçosamente um dia mesmo que não me suicide. [...] É hoje, segunda-feira 3 que morro atirando-me para debaixo do Metro (ou melhor "Nord-Sud") na estação de Pigalle. [...] É agora, mais do que nunca, o momento (SÁ-CARNEIRO, 1916, p. 179-280)

Em "Além-Tédio", poema parte do livro *Dispersão*, o eu lírico expressa seu desânimo pela vida e sua tristeza por não sentir-se mais vivo como antes; como se já estivesse esperando pela morte.

Nada me expira já, nada me vive –
Nem a tristeza nem as horas belas.
De as não ter e de nunca vir a tê-las,
Fartam-me até as coisas que não tive.
Como eu quisera, enfim de alma esquecida,
Dormir em paz num leito de hospital...
Cansei dentro de mim, cansei a vida
De tanto a divagar em luz irreal. (SÁ-CARNEIRO, 1913).

Ou ainda:

Perdi-me dentro de mim
Porque eu era labirinto,
E hoje, quando me sinto,
É com saudades de mim.

Passei pela minha vida
Um astro doido a sonhar.
Na ânsia de ultrapassar,
Nem dei pela minha vida...

Para mim é sempre ontem,
Não tenho amanhã nem hoje:
O tempo que aos outros foge
Cai sobre mim feito ontem [...]

Mas talvez a mais explícita visão da morte que Mário de Sá-Carneiro possuía esteja no poema "Fim", escrito no ano de seu suicídio:

Quando eu morrer batam em latas,
Rompam aos saltos e aos pinotes,
Façam estalar no ar chicotes,
Chamem palhaços e acrobatas!

Que o meu caixão vá sobre um burro
Ajazado à andaluza...
A um morto nada se recusa,



E eu quero por força ir de burro! [...]

Ao contrário do que comumente se pensa, melancolia não é um estado agravado de tristeza, mas sim uma não conformidade. Ela pode encaminhar para o suicídio, mas não como aspecto negativo, como se percebe no próprio poema. Existe uma força que guia o sujeito para a morte, que é apresentada não com pena ou lástima, mas com a alegria de um cortejo.

3. A confissão de Lúcio

Para entender melhor sobre a pressão que Lúcio sentia sobre sua homossexualidade é preciso compreender as tradições e a mentalidade da época. Segundo Mott (2005, n.p.), o

Tribunal da Inquisição do período criou e alimentou no mundo luso-afro-indo-brasileiro um clima de terror e denunciismo contra os amantes do mesmo sexo, fazendo das próprias famílias, agentes da repressão, na medida em que os que acobertassem os praticantes do "mau pecado" também podiam ser punidos e por sete gerações, os descendentes e colaterais dos condenados por sodomia ficavam inabilitados para o exercício de cargos públicos.

Entre 1536 e 1821, a Santa Inquisição, ou o Tribunal do Santo Ofício em Portugal reprimiu fortemente a sodomia, muitas vezes não nomeado. O "abominável ato nefando" estava entre os piores crimes da humanidade.

Com a tomada do Estado Novo a situação piorou e se formalizou: em 1954, com o novo Código Penal, os artigos 70.º e 71.º puniam a homossexualidade, o que só foi revogado em 1982.

Sá-Carneiro está entre esses dois acontecimentos que marcam o sujeito homossexual português ao longo do século XX. Assim, assumir sua própria identidade em uma época de repressão e preconceitos era símbolo de resistência, semelhante a que encontramos em Bernardo Santareno nas décadas seguintes. Como consequência de tanta coibição, muitas pessoas acabavam frequentando lugares secretos e utilizando códigos e artimanhas para se comunicarem sem a punição. Segundo Braga (1998), há referências de lugares, como a Ribeira das Naus, onde homens se encontravam secretamente com outros homens, além de travestis e transexuais, para praticarem sexo ou apenas se conhecer. Tal situação de produção se aproxima do naturalismo que vamos encontrar em *O bom Crioulo*, de Adolfo Caminha (1895). Os lugares secretos, os becos, os quartos escuros são explorados na obra indicando já ali a situação desses sujeitos.

A obra *A confissão de Lúcio* possui traços autodestrutivos entremeados na narração em primeira pessoa de tom naturalista, que sutilmente fala acerca do tema suicídio. Dizemos sutilmente porque o ato é enevoado na dúvida e no trabalho psicológico da narrativa, que, influenciada pelo pensamento freudiano, se constrói a partir da diluição do eu, que beira a loucura. Como o próprio narrador deixa claro, seu sentimento é de morte interior desde o começo da novela:

Cumpri dez anos na prisão por um crime que não pratiquei e do qual, entanto, nunca me defendi, morto para a vida e para os sonhos [...]. Atingido o sofrimento máximo, nada já nos faz sofrer. Vibradas as sensações máximas, nada já nos fará oscilar. [...] As que o viveram ou são, como eu, os mortos-vivos, ou - apenas - os desencantados que, muita vez, acabam no suicídio (SÁ-CARNEIRO, 1914, p. 17).

A obra de Carneiro consiste nos relatos de Lúcio que, após cumprir dez anos de pena na prisão por um crime não cometido, decide contar sua história para conseguir provar sua inocência. Lúcio logo narra os primeiros contatos com Ricardo, um português que conheceu em uma festa exorbitante oferecida por uma americana exótica. Logo se tornam amigos íntimos, assim como de sua esposa, Marta. Ela é uma mulher repleta de mistérios que muitas vezes dá a entender que é uma personagem feita a partir do inconsciente de Lúcio.

Conforme a amizade dos três cresce, Lúcio desperta um grande desejo por Marta: acabam virando amantes. Com o passar do tempo, Lúcio descobre que não é o único amante de Marta e que Ricardo está a par desses outros amantes, fazendo com que haja um rompimento na amizade deles.

Tempos depois eles se reencontram, Ricardo explica para Lúcio a razão pelo qual ele aceita que Marta tenha amantes, pois sua intenção era possuir amigos por intermédio de sua esposa. Ricardo então leva Lúcio para sua casa de forma estranha, causando medo do



narrador. Chegando ao recinto, adentram o quarto de Marta e, de forma agressiva, Ricardo tira uma arma de seu bolso e mirou contra ele mesmo; porém, Marta também cai no chão, como se Ricardo e Marta fossem um só. Marta desaparece e Lúcio é preso pelo assassinato de Ricardo.

Em pé, ao fundo da casa, diante de uma janela, Marta folheava um livro.. A desventurada mal teve tempo para se voltar... Ricardo puxou de um revólver que trazia escondido no bolso do casaco e, antes que eu pudesse esboçar um gesto, fazer um movimento, desfechou-lho à queima-roupa... Marta tombou inanimada no solo... [...] E então foi o Mistério... o fantástico Mistério da minha vida.... Ó assombro! Ó quebranto! Quem jazia estirado junto da janela não era Marta - não! - era o meu amigo, era Ricardo... E aos meus pés - sim, aos meus pés! Caíra o seu revólver ainda fumegante! Marta, essa desaparecera, evolara-se em silêncio, como se extingue uma chama.... (SÁ-CARNEIRO, 1914, p. 76).

O surpreendente suicídio de Ricardo representa o ímpeto destrutivo da obra, tirando sua própria vida a sangue frio. Essa cena completa o sentimento autodestrutivo que também faz parte de Lúcio. Este, solto após cumprir seus dez anos de prisão, relata suas sensações fora da prisão; um sentimento de vazio interior, como se sua liberdade já não significasse mais nada.

Morto, sem olhar um instante em redor de mim, logo me afastei pra esta vivenda rural, isolada e perdida, donde nunca mais arredarei pé. Acho-me tranquilo - sem desejos, sem esperanças. Não me preocupa o futuro (SÁ-CARNEIRO, 1914, p. 79).

Dado a proximidade entre os dois atos (a escrita da novela e o próprio suicídio), Sá-Carneiro insere sua obra em um ponto complicado no qual encontramos uma obra de ficção que trata do suicídio e um autor que, posteriormente, opta em colocar um fim na sua vida. Nesse rol podemos incluir outros escritores do século XX, como Silvia Plath e Sarah Kane. Nesse tipo de situação, é impossível desvincular o impulso criador do impulso suicida.

Ora, a obra foi publicada apenas dois anos antes de Mário de Sá-Carneiro cometer suicídio, concretizando ainda mais a ideia de que o autor fez de Lúcio uma espécie de *alter-ego* com seus sentimentos e angústias, projetando seu caráter destrutivo na própria personagem. Desta forma, a partir desses traços, podemos comprovar a existência de uma projeção discursiva de si, o que nos faz conceber a obra com maior confidencialidade: o autor se transforma em metáfora na ficcionalidade do personagem, e tenta, por meio da narrativa, nos fazer sentir suas sensações.

O meu passado, ao revê-lo, surge-me como o passado de um outro. Permaneci, mas já não me sou. E até à morte real, só me resta contemplar as horas a esgueirar-se em minha face... A morte real - apenas um sono mais denso... (SÁ-CARNEIRO, 1914, p. 79).

Assim a obra de Sá-Carneiro parece ficcionalizar um sentimento muito próximo a ele. Cria-se, portanto, um eu que, incapaz de dizer a verdade e de fugir de si, faz uma ficção a partir de suas verdades. Lúcio reconta e rememora seu passado em uma tentativa de resolução. Ora, a projeção que temos do personagem Lúcio é, portanto, metafórica ou fantástica, visto que, se estamos tomando o desfecho como um ato suicida, suas confissões provêm de um túmulo.

A *confissão de Lúcio* marca não apenas um movimento literário, mas uma geração de homossexuais representados da figura de um: *micro-persona* que aponta para o macro-humano. Em outras palavras: a condição colocada para Lúcio é similar à condição de Sá-Carneiro: a repressão da sexualidade e a inversão do desejo de destruição para si, fazendo nascer o desejo de suicídio, visto que o sujeito encontra-se totalmente em disjunção com seu objeto de desejo.

Longe de fazermos aqui uma análise autobiográfica da obra, apenas observamos que a melancolia presente no personagem dialoga com a melancolia presente no eu lírico da obra poética e da *persona* construída nas cartas que escreveu, em especial para Pessoa.

Dito de outra forma, Lúcio parece ser um *alter-ego* vivo, único eco que temos, de um Ricardo real, empírico e suicida. Na inevitável relação que se faz entre o suicídio real e o ficcional, uma verdade: o homem desse tempo mergulha fundo nas fendas do seu eu, não mais sólido e maciço, mas líquido, ventoso, arenoso.

O eu múltiplo, infundável. Heterônimos.



Referências

CAMUS, Albert. **O Mito de Sísifo**. Tradução Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: BestBolso, 2013.

MOTT, Luiz. **A Inquisição e a repressão à Homossexualidade no mundo luso-brasileiro**. Palestra realizada em 21 fev. 2005 do Centro de Estudos Sociais da Universidade Federal da Bahia. Disponível em: <<http://www.ces.uc.pt/misc/irhmlb.php>>. Acesso em: 10 jan. 2017.

FREUD, Sigmund. **Luto e melancolia**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

KEHL, Maria Rita. Melancolia e criação. In: FREUD, Sigmund. **Luto e melancolia**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

SÁ-CARNEIRO, Mário. **Obra completa**. Introdução e organização de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995

SÁ-CARNEIRO, Mário. **A confissão de Lúcio**. São Paulo: Moderna, 1996.

Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa, ed. Manuela Parreira da Silva, Lisboa, Assírio & Alvim, 2006, p. 179-280.

DO POEMA AO POEMA SE CONSTRÓI, SE DESTROÍ, NO TIPO SE APARESENTA, NA BOCA LIDOU SE ORIENTA...



“Tão sempre a mesma hora”: 4.48 Psicose e o suicídio no teatro contemporâneo

Marina Stuchi (UEL)
Ricardo Augusto de Lima (UEL)

RESUMO: Angélica Liddell, dramaturga, atriz e diretora espanhola contemporânea, afirma que o sacrifício é um ato poético. “En el tiempo de las muertes colectivas”, escreve Liddell, “es necesario el sacrificio individual como rebeldía o barricada”. A partir desses pensamentos, esta comunicação tem como objetivo reafirmar o caráter poético da presença do suicídio na peça *4:48 Psicose*, de Sarah Kane, de 1999, na qual temos uma mulher que reflete, de forma desconexa, sobre suas paixões, medos e inquietações, criando uma espécie de espelho dentro de si, cuja única saída encontrada é o suicídio. Assim, a dramaturgia se constrói sobre o planejamento desse autossacrifício, que se torna irônico, assim como o título, nos dias de hoje: Sarah Kane, no mesmo ano de 1999, foi encontrada morta em um quarto de hospital, dois dias depois de uma tentativa de suicídio frustrada. Desta forma, a personagem cênica se torna também espelho da própria dramaturga inglesa.

Palavras-chave: suicídio; Sarah Kane; 4:48 Psicose.

Albert Camus (2013), no já conhecido ensaio *O mito de Sísifo*, de 1942, escreve que “só existe um problema filosófico realmente sério: é o suicídio”. O pensamento de que o sujeito entra em um estado tão fundo e desesperador que qualquer instinto de sobrevivência, mesmo que por um brevíssimo espaço de tempo, deixa de cuidar de seu único objeto: o corpo.

Julgar se a vida vale ou não vale a pena ser vivida é responder à questão fundamental da filosofia. [...] É preciso, antes de tudo, responder. E se é verdade, como pretende Nietzsche, que um filósofo, para ser confiável, deve pregar com o exemplo, percebe-se a importância dessa resposta, já que ela vai preceder o gesto definitivo (CAMUS, 2013, p. 19).

Camus chega à conclusão que o motivo do suicídio está na falta do sentido da vida. Questão também fundamental para a filosofia, trata-se de uma pergunta na qual começa e termina todo o pensamento, pois morre-se por achar que a vida não vale a pena e morre-se pelas ideias ou “ilusões que lhes proporcionam uma razão de viver (o que se chama uma razão de viver é, ao mesmo tempo, uma excelente razão para morrer)”. (CAMUS, 2013, p. 19).

O suicídio sempre foi tratado somente como um fenômeno social. Ao invés disso, aqui se trata, para começar, da relação entre o pensamento individual e o suicídio. Um gesto como este se prepara no silêncio do coração, da mesma forma que uma grande obra. O próprio homem o ignora. Uma tarde ele dá um tiro ou um mergulho (CAMUS, 2013, p. 20).

Portanto, é nesse sujeito que estamos pensando ao aproximar suicídio e literatura: de um sujeito social, com pensamento individual, com desejos, com sonhos, aspirações, e cercado de um contexto social específico.

Ana Cecília Carvalho (2003) analisa uma série de escritoras no século XX que encontraram na escrita uma espécie de escape, de cura, de alento, mas que mesmo assim decidiram findar suas vidas e, consequentemente, sua escrita. Carvalho formula a ideia de que “existe algo no trabalho de criação que coloca o escritor diante de uma escolha



terrível: escrever ou morrer – possibilidade surpreendente, pois indicadora da presença de forças destrutivas no centro do processo de criação” (CARVALHO, 2003, p. 21). Cria-se, assim, uma dicotomia: escrever ou morrer. É a conhecidíssima afirmativa de Clarice Lispector: “Quando eu não escrevo, eu estou morta”.

É o caso de Sylvia Plath, escritora americana analisada por Carvalho, que se asfixiou com gás em 1963; Virginia Woolf, que em 1941 mergulha no Rio Ouse com os bolsos cheios de pedras; Florbela Espanca, que ingeriu barbitúricos em 1930; Anne Sexton, suicidou-se em 1974 por intoxicação por monóxido de carbono; Ana Cristina Cesar, saltou da janela do sétimo andar do apartamento dos pais em 1983; Marta Lynch, com uma arma de fogo, em 1985; e Isabel Marie, escritora pouquíssimo conhecida no Brasil que se enforcou em 1996. Este artigo tem como objetivo lembrar da inclusão nesse rol sinistro de Sarah Kane, dramaturga inglesa que cometeu suicídio em 1999, com 28 anos, após escrever seu trabalho final, hoje incrivelmente irônico: *4.48 Psicose*.

Mas antes de iniciar qualquer leitura, precisamos definir algo: apesar da possibilidade de verificar elementos destrutivos de cada autor em seus diferentes textos, tal análise comparativa apenas concluiria que existe, em diferentes contexto e épocas, elementos comuns nisso que Carvalho chama de “poética do suicídio”, ou seja, traços estilísticos que demonstram que essas escritoras mantinham já neles elementos que culminariam com sua decisão final. Porém estamos diante de exemplos que se mataram no auge de suas produções literárias, o que torna impossível desassociar a leitura do “fantasma da biografia da escritora (cujo suicídio funciona como uma presença irremovível) e a construção do texto” (CARVALHO, 2003, p. 22).

Carvalho lembra a frequência de leituras de textos literários que intentavam definir, por meio da psicanálise, a personalidade do escritor suicida, ou ainda: leituras puramente formais que ignoram o elemento suicídio como se não fosse importante. A saída encontrada pela pesquisadora é: recorrendo à mediação daquelas teorias que, privilegiando a enunciação, impedem o mergulho do leitor no imaginário especular do texto (CARVALHO, 2003, p. 23), não se esquivando da “imbricação entre a vida do autor suicida e sua obra, uma vez que o suicídio parece colocar em questão, a um só tempo, a função, os limites e a eficácia da escrita, e a existência de aspectos destrutivos na criação literária”.

A questão é ver de que maneira vida e morte aparecem em uma escrita que, não deixando de ser autobiográfica, revela o elemento biográfico como anteparo e fonte, ao mesmo tempo em que testemunha a constante transformação ocorrida na escrita em razão desse mesmo elemento (CARVALHO, 2003, p. 23).

Sarah Kane encara o teatro como Plath encara a poesia. Ambas vão encontrar na escrita uma espécie de oásis, pois ambas estão em desconexão com o mundo e as coisas.

A obra de Sarah Kane é pequena: *Blasted* (1995), *Phaedra's Love* (1996), *Cleansed* (1998), *Crave* (1998) e *4.48 Psychosis* (1999). Nascida em 1971, é considerada a maior dramaturga inglesa do final do século XX. Estudante de teatro na Universidade de Bristol, sua primeira peça, *Blasted* [Ruínas] chamou atenção de Mel Kenyon, que acaba se tornando seu agente, passando a encenar suas peças no Royal Court Theatre. Sob o pseudônimo de Marie Kelvedon escreveu *Crave* [Falta].

A depressão ainda jovem faz com que seja internada duas vezes em hospitais psiquiátricos, período traumático e conturbado que gerou a escrita da peça que aqui nos propomos a analisar, *4.48 Psychosis* (*Psicose 4:48*), espécie de testemunho dramático e mais radical peça de Sarah.

Não existe narrativa linear; ao contrário, embora densa, a narrativa se constrói inteiramente fragmentada, evidenciando uma escrita quase esquizofrênica, fruto de uma mente conturbada em um estado de quase-loucura que mescla trechos de diários, receitas médicas e um quase-diálogo cheio de silêncios entre médico e paciente. Aproxima-se no tempo das 4:48 da manhã, hora em que a maioria dos suicídios acontecem.

O começo da peça não poderia ser outro: “(Um silêncio muito longo.)” (KANE, 1999, p. 2), que remete, no diálogo que segue, a pensativa durante uma resposta. E logo a voz médica dizendo: “Você tem muitos amigos. O que é que você dá aos seus amigos que faz com que eles te apoiem tanto?”, seguido de outro “longo silêncio” (KANE, 1999, p. 2). O silêncio, assim como o vazio, permeia o texto, abrindo espaço para a manifestação da voz lírica, extremamente subjetiva, como se verá.

Por vezes surge uma voz quase-narrativa, que tenta descrever sensações e pensamentos dessa mente conturbada.

uma consciência consolidada reside num salão de banquete escurecido perto do teto de uma mente cujo chão se move como dez mil baratas quando um feixe de luz penetra como todos os pensamentos se unem num instante de harmonia corpo



não mais repelente como as baratas contém uma verdade que ninguém nunca fala
(KANE, 1999, p. 2).

Mas é por meio dessa semi-loucura, dessa névoa que existe entre a realidade e o sonho, que vem à tona o conhecimento das coisas: "Tive uma noite em que tudo me foi revelado. Como eu posso falar de novo?" (KANE, 1999, p. 2).

Assim, percebe ao longo do texto-testamento uma voz semelhante à de Pessoa, por exemplo, que visa apontar o alheamento diante do mundo.

Ora, *4.48 Psicose* é a última peça de Sarah Kane e é também a mais experimentalista. O texto dá forma a uma mente fragmentada e atormentada, apresentando como tema central a tentativa de expressar a depressão da dramaturga. Impossível, como lembra Carvalho (1999), desvincular uma obra que trata do suicídio de um(a) autor(a) que cometeu o ato em si.

Não queremos, portanto, analisar a obra do ponto de vista autobiográfico, embora o seja declaradamente, mas mostrar como essa crise existencial, a depressão e o desejo de morte são tomados pelo lirismo e pelos espaços de silêncio e vazio.

O texto transita entre o dramático, o lírico e o épico, expondo o funcionamento de uma identidade em processo de desagregação, vagueando entre a lucidez e a psicose, através de vozes, como num fluxo de consciência entre a realidade, memória e alucinações. O título da peça se refere ao horário do dia em que a vontade de se matar é mais intensa e podemos encarar a peça como o bilhete de suicídio deixado pela dramaturga.

Às 4.48

Quando o desespero visita

Eu deverei me enforcar

Ao som da respiração do meu amante

[...]

Depois das 4.48 eu não devo falar mais

Eu alcancei o fim desse conto sombrio e repugnante

De um sentimento internado numa carcaça alienígena e

Inchado pelo espírito maligno da maioria moral

[...]

Às 4.48

Quando a sanidade visita

Por uma hora e doze minutos eu fico com a mente no lugar.

Quando isso tiver passado eu terei ido outra vez,

Uma marionete fragmentada, um bufão grotesco.

Agora estou aqui eu consigo me ver

Mas quando estou encantada pelas miragens vis da felicidade,

A magia repugnante dessa máquina de feitiçaria,

Eu não consigo tocar na essência do meu eu.

[...]

Às 4.48

Eu deverei dormir (KANE, 1999, p. 4; 7; 18).

Em *4.48 Psicose* pode-se observar uma forma mais livre do drama, liberto das amarras de suas categorias, na qual não há indicação de tempo, espaço, fábula ou até mesmo personagem. A obra pode ser considerada como um texto não dramático, possuindo uma estrutura fragmentada, não linear e não causal; tempo e espaço não delimitado; valorização da linguagem com recursos como repetição de palavras, uso de rima, dentre outros. O texto se caracteriza como uma escritura aberta, polissêmica e inacabada, no qual a fala aparece como ato performativo, recorrendo a diversos recursos verbais e imagéticos. Assim como em *Crave*, sua penúltima peça, em *4.48 Psicose* Sarah Kane constrói um texto que explora recursos linguísticos, recorrendo a recursos verbais e imagéticos na construção textual.

A palavra é o centro desta obra, que não busca criar uma narrativa com começo, meio e fim, mas percorrer labirintos linguísticos e se deixar levar por diálogos que na verdade são experimentações com a língua. Dentre os mecanismos de escrita utilizados por Kane está a repetição de palavras, utilização de outros idiomas, a citação de passagens de obras de outros autores e o eventual uso da rima (OLIVEIRA, 2014, p. 3).

Na peça podemos observar não uma ausência da forma, mas uma forma híbrida, a qual se estrutura a partir de algumas estratégias da lírica. Mendes (2015, p. 9-10) elenca alguns procedimentos como próprios do gênero lírico e que nos servem de suporte para pensar a dramaturgia de Sarah Kane:



O predomínio da função poética sobre a representativa na linguagem; união de som e sentido, com ênfase na música das palavras; fusão de sujeito e objeto da percepção; subjetivação de espaço e tempo; presença da repetição como recurso de fazer perdurar o fluxo lírico, com uso de estribilhos e variações temáticas; recusa da lógica sintática, com predileção por construções paratáticas (com partes coordenadas, livres de hierarquia), entre outros.

O lírico não está apenas na linguagem, pois aparece também como estruturante de algumas instâncias da composição dramática, como no caso da "personagem" imersa num profundo processo de subjetivação.

Eu estou triste
Eu sinto que o futuro é sem esperança e que as coisas não podem melhorar
Eu estou cheia e insatisfeita com tudo
Eu sou um completo fracasso como pessoa
Eu sou culpada, estou sendo punida
Eu gostaria de me matar
Eu costumo conseguir chorar mas agora estou além das lágrimas
Eu perdi o interesse em outras pessoas (KANE, 1999, p. 3).

Podemos pensar que Sarah Kane em *4.48 Psicose* não escreve sobre o desespero ou por meio dele, mas *no* desespero. Uma dramaturgia convulsiva, elíptica, que substitui a ação dramática por movimentos da alma, as ações são internas, como aponta Danan (2012, p. 37) ao refletir sobre a crise da ação no teatro contemporâneo. Em Sarah Kane talvez não devêssemos denominar como ação a dinâmica de seus textos e sim associar ao ritmo infringido por um "princípio ativo" ou uma "energia".

A fábula em *4.48 Psicose* é praticamente ausente, não é um pré-requisito na elaboração da peça, a base principal "[...] não é mais nem uma fábula constituída a priori nem um personagem prontamente identificável, mas a explicitação de um estado (micro) conflituoso diretamente presente na linguagem" (SARRAZAC, 2012, p. 80). As vozes no texto são infrapessoais, não necessariamente sujeitos identificáveis num mundo determinado, que aparecem "[...] mais como horizonte mítico da fala do que como universo de referência" (TREILHOU-BALAUDE, 2012, p. 97).

Abstração até o limite de

Desagradável
Inaceitável
Desinspirador
Impenetrável

Irrelevante
Irreverente
Irreligioso
Impenitente

Desagradar
Deslocar
Desencarnar
Desconstruir (KANE, 1999, p. 13).

Ao lado disso, espaços longos de silêncio e vazio, marcados textualmente, como os seguintes:

(Um silêncio muito longo.)

- Mas você tem amigos.

(Um longo silêncio.)



Você tem muitos amigos.

O que é que você dá aos seus amigos que faz com que eles te apoiem tanto?

(Um longo silêncio.)

O que é que você dá aos seus amigos que faz com que eles te apoiem tanto?

(Um longo silêncio.)

O que é que você dá?

(Silêncio.) (KANE, 1999, p.

Ou então marcados, simplesmente, pela própria ausência de significação:

[...]

Eu canto sem esperança na fronteira

- - - - -

RSVP ASAP

- - - - -

Às vezes eu me viro e sinto o cheiro de você e eu não posso seguir eu não posso seguir foda-se sem expressar essa terrível tão foddamente horrorosa física dolorosa fodida saudade que eu tenho de você. E eu não posso acreditar que posso sentir isso por você e você não sente nada. Você não sente nada?

(Silêncio.)



Você não sente nada?

(Silêncio.) (KANE, 1999, p. 8).

A loucura suicida da peça remete à loucura de Hamlet: o sujeito se encontra mergulhado na loucura porque sabe mais que os outros. Como a personagem de Sarah Kane afirma: "Tive uma noite em que tudo me foi revelado./ Como eu posso falar de novo?". O silêncio existe, e, assim como o nada, é para sempre.

Ao analisar *4.48 Psicose* podemos observar a liberdade da forma e da linguagem utilizada pela autora para compor o texto que denominaremos aqui de poema dramático, denominação essa explicada por Jolly e Silva (2012, p. 140-1):

Uma primeira forma de poema dramático conhece uma desestruturação da forma tradicional, em razão do desaparecimento da decupagem cênica (ato ou cena únicos, peça-monólogo), ou mesmo do diálogo, da fábula, ou ainda de personagens identificáveis. Ele progride segundo uma lógica de repetição ou leitmotiv, e pode comportar rubricas abundantes.

[...]

Em outros casos, o poema dramático multiplica os monólogos (ou as formas de fala solitária), os silêncios, as pausas-rubricas (descrições ou pantomimas), ou as intervenções plásticas ou musicais, e concerne então aos domínios verbal e não-verbal.

Assim, *4.48 Psicose* se constrói com o lírico não apenas na linguagem, mas o lírico enquanto significação e representação de um eu poético tem um papel preponderante na composição formal dramática.

Mas, é necessário ressaltar, não apontamos o lírico como o meio de "salvar" o drama de sua velha fórmula engessada, mas sim que este é um dos muitos caminhos trilhados na dramaturgia contemporânea para determinados temas e construções literárias. O drama contemporâneo, que se apresenta como uma forma híbrida, com inúmeras possibilidades de temas e linguagens diversas, é "[...] um drama emancipado de sua noção de gênero, de sua condição de universo fechado e abstrato, vislumbrando-o como uma das mais livres formas da escrita na modernidade (e para além dela)" (MORAES, 2012, p.10).

Outra reflexão importante suscitada pelo trabalho a respeito da dramaturgia contemporânea é relativa a hibridez da Forma Dramática, constituída pela mistura de gêneros, temas e materiais diversos, o que nos leva a pensar na necessidade de revisão das teorias já estabelecidas, a fim de nos proporcionar um olhar para a dramaturgia contemporânea não como superação da dramaturgia moderna, mas sim como uma relação entre forma e conteúdo como propõe Szondi (2003) e é explicitado na dramaturgia de Sarah Kane (1999, p. 5): "E minha cabeça é o tema desses fragmentos desorientados".

Ao final da peça, como se fosse verdadeiramente um prelúdio, a personagem pede: "Por favor, abram as cortinas" (KANE, 1999, p. 28). Como se o próprio suicídio fosse também espetáculo, a atitude e a peça de Sarah Kane faz ecoar em outra dramaturgia contemporânea que utiliza o lírico e o silêncio para tratar da condição feminina. Angélica Liddell (2014, p. 99), dramaturga catalã, afirma: "En el tiempo de las muertes colectivas, es necesario el sacrificio individual como rebeldía o barricada".

4.48 Psicose é um primeiro ato de rebeldia de Kane. Rebeldia contra o mundo, contra os homens, contra a vida e contra o que se acreditava ser, até então, o teatro.

O ato derradeiro aconteceria alguns meses depois.

Referências

CAMUS, Albert. **O Mito de Sísifo**. Tradução Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: BestBolso, 2013.

CARVALHO, Ana Cecília. **A poética do suicídio em Sylvia Plath**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.



DANAN, Joseph. Verbete Ação (Ações). In: SARRAZAC, Jean-Pierre (org). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 37-41.

JOLLY, Geneviève e SILVA, Alexandra Moreira. Verbete Poema Dramático. In: SARRAZAC, Jean-Pierre (org). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 140-2.

KANE, Sarah. **4.48 Psicose**. 1999. Versão digital. Disponível em:
<https://pt.scribd.com/doc/46025569/Psicose-4-48-Sarah-Kane>.

LIDDELL, Angélica. **El sacrificio como acto poético**. Madrid: Editorial Continta Me Tienes, 2014. Coleção Escénicas.

MENDES, Cleise Furtado. **A ação do lírico na dramaturgia contemporânea**. Revistas Aspas, v.5, n.2, p. 6-15, 2015.

MORAES, Felipe. Apresentação. In: SARRAZAC, Jean-Pierre (org). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

OLIVEIRA, Livia Sudare de. **Crave: uma análise do procedimento pós-dramático de Sarah Kane**. Revista Cena, n. 15, p. 1-9, 2004. Disponível em:
<<http://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/48163/31343>>. Acesso em: 10 jan. 2017.

SARRAZAC, Jean-Pierre (org). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno** [1880 - 1950]. Tradução Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.

TREILHOU-BALAUDE, Catherine. Verbete Íntimo. In: SARRAZAC, Jean-Pierre (org). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 95-8.



Uma redoma e uma figueira: o abismo do eu e o suicídio em *The Bell Jar*, de Sylvia Plath

Lara Luiza Oliveira Amaral (UNESPAR)
Willian André (UNESPAR)

RESUMO: O romance *The Bell Jar* (1963), de Sylvia Plath, recupera algumas das experiências vividas pela autora em sua juventude, dentre elas, uma tentativa de suicídio. Em suas páginas, encontramos duas principais metáforas que foram utilizadas por Sylvia para expressar a condição da personagem: a redoma e a figueira. Tais imagens, que serão discutidas nesta proposta de trabalho, expressam a condição da protagonista do romance, contrastando a falta e o transbordo que simultaneamente ecoam o seu abismo interior. A partir dessas metáforas, e de sua relação com a angústia da personagem, é possível estabelecer uma aproximação com as características do romance lírico, o que colabora para entender a construção das categorias de tempo e espaço na narrativa. Servirão como suporte teórico, entre outros, A. Alvarez em *The Savage God: A Study of Suicide* (1972), Ralph Freedman em *The Lyrical Novel* (1963) e Luke Ferreter em *Sylvia Plath's Fiction: A Critical Study* (2010).

Palavras-chave: Sylvia Plath; *The Bell Jar*, suicídio.

O romance *The Bell Jar* (*A Redoma de Vidro*), de Sylvia Plath, publicado em 1963, pode ser considerado uma possível autobiografia da autora por conter relatos de episódios vividos por Plath em sua juventude. A. Alvarez, crítico literário e grande amigo da autora, dedica um dos primeiros capítulos de seu livro, *O Deus Selvagem* (1972), a Sylvia Plath. Nele, comenta sobre o romance *The Bell Jar* ser uma possível "autobiografia" de Sylvia: "ela falava dele com certo constrangimento, definindo-o como um trabalho autobiográfico de aprendiz que tivera de escrever para poder libertar-se do passado" (ALVAREZ, 1999, p. 35).

A narradora protagonista reflete sua condição de mulher com profundo lirismo e com um humor ácido, evidenciando sua condição-limite que culmina em uma tentativa de suicídio - o que ecoa a biografia da própria autora, que repetira o mesmo ato e, anos mais tarde (fevereiro de 1963), se matou "efetivamente", com a cabeça dentro do fogão da cozinha enquanto os filhos dormiam. Sendo possível entender o romance como uma autobiografia de Plath, a protagonista Esther Greenwood seria, então, um alter ego de Sylvia. Por meio de uma personagem inventada, Plath tenta expressar tudo aquilo que a confronta, em sua completa subjetividade. É a partir daí que surgirão as duas metáforas fundamentais da obra: a redoma e a figueira.

Esther estuda em uma universidade e ganha uma bolsa de estágio para trabalhar em Nova York na redação de uma revista. Durante esse "intercâmbio", se vê imersa em um mundo de descobertas e experiências. Mas isso não atinge positivamente a personagem, como seria o esperado para qualquer garota em sua situação:

Imagino que eu deveria estar entusiasmada como a maioria das outras garotas, mas eu não conseguia me comover com nada. (Me sentia muito calma e muito vazia, do jeito que o olho de um tornado deve se sentir, movendo-se pacatamente em meio ao turbilhão que o rodeia.) (PLATH, 2014, p. 9).

Assim, por meio da visão única de uma narradora protagonista, temos descrita uma juventude conturbada: um relacionamento complicado entre Esther e sua mãe, depressão, relacionamentos amorosos "vazios", tratamentos de eletrochoque e uma tentativa de suicídio. Todos esses fatos a levam a refletir sobre suas escolhas pessoais e



profissionais (representadas pela metáfora da figueira) e, ao mesmo tempo, junto a essa abundância de caminhos e escolhas, há um aprisionamento que a sufoca e a faz sentir-se presa em uma "redoma de vidro".

A angústia de Esther/Sylvia, principalmente representada por meio dessas duas metáforas - a redoma e a figueira - percorre toda a narrativa. Mesmo resultando ambas no elemento da angústia, no mergulho silencioso no interior da personagem, elas trabalham em opostos: enquanto uma a sufoca pela falta, a outra a atormenta pela abundância.

Partindo de tais considerações pretendemos analisar essas duas metáforas propostas em *The Bell Jar*, observando sua função na composição do romance e também sua relação com o sentimento de angústia da personagem. A análise visa a estabelecer relações entre a angústia de Esther/Plath e a realização estética do romance, observando possíveis diálogos com as teorias sobre a narrativa lírica e, em nível secundário, com a crítica literária feminista. Por fim, propor uma reflexão sobre o suicídio enquanto temática estimulante à criação literária e, simultaneamente, agindo como um processo autodestrutivo.

De forma a sugerir uma aproximação entre o romance *The Bell Jar* e as teorias sobre a narrativa lírica, tomamos como ponto de partida os estudos de Luzia Tofalini em *Romance Lírico*:

O romance lírico é regido por um princípio de alteridade (daí a estreita ligação entre o narrador-poeta e o autor, representada por um 'alter ego'). O poeta-ficcionista-filósofo tenta exprimir o que se encontra na alma do homem. Entretanto o universo da narrativa se mostra incapaz de expressar toda a subjetividade humana. Torna-se imprescindível a utilização de uma linguagem altamente poetizada, para que, então, as palavras se revistam de conteúdos simbólicos e possam surgir renovadas, do interior humano, para espalharem-se, no texto, em vagalhões de sugestões. Com efeito, há no romance lírico um diálogo entre o 'eu' e o 'não-eu' mediado pela linguagem da poesia (TOFALINI, 2013, p. 122).

Uma das primeiras características, portanto, que podem ser elencadas para essa caracterização envolve partir da possibilidade de autobiografia no romance de Plath. Esther Greenwood, a personagem protagonista de *The Bell Jar*, seria justamente parte dessa relação "narrador-poeta e autor" que apresenta Tofalini. Adotando como suporte teórico também Ralph Freedman em *The Lyrical Novel* (1963), o autor aponta: "El mundo se reduce a un punto de vista lírico, el equivalente del 'Yo' del poeta: el ser lírico" (FREEDMAN, 1972, p. 21). As metáforas da redoma e da figueira propostas a partir do ponto de vista lírico de Esther/Plath vão ao encontro do "conteúdo simbólico" ao qual se refere Tofalini. Temos uma confirmação, em Freedman, da utilização de imagens metafóricas como uma das formas de introduzir elementos líricos em um romance:

Introduciendo elementos líricos em um género basado em la causalidad y el tiempo, los escritores han revelado nuevas posibilidades para la novela. Su conducta les ha conducido a una interpretación más efectiva de la mente y al descubrimiento de campos de sugerencia metafórica imposibles de alcanzar por medios puramente narrativos (FREEDMAN, 1972, p. 7).

Adotamos este como o primeiro tópico a ser analisado no romance escolhido. As duas metáforas que guiarão a maior parte do presente estudo auxiliam na aproximação entre o romance e esse género mais próximo do lírico do que narrativo. Ricardo Gullón, em *La novela lírica* (1984), vai ao encontro do já fora postulado por Freedman com relação ao modo como o lirismo pode ser apresentado na narrativa:

la confidencialidad del lirismo no se refiere sólo a lo decibel, sino seguramente más a lo indicible; cuando el sentimiento no encuentra palabras es porque sinuosidades y honduras ocultan lo más significante, lo que escapa al lugar común. Sugerir es el verbo para la acción de hacer comprensibles fenómenos de captación oscura, y las imágenes, los símbolos y los emblemas serán los portadores de esa sugerencia, corriente que los lleva y que los crea (GULLÓN 1984, p. 45).

Durante uma visita à ONU, Esther observa atentamente uma garota russa traduzindo algumas expressões enquanto conversa com outros homens. A partir desse episódio, a personagem começa a enumerar todas as coisas que não sabe fazer: cozinhar, taquigrafia, dançar, andar a cavalo ou esquiar, falar alemão, ler hebraico ou escrever em chinês.



Enquanto senta no "coração à prova de som do prédio da ONU" (PLATH, 2014, p. 88), mergulhada no seu próprio silêncio, Esther começa a refletir sobre o seu futuro:

Eu via minha vida se ramificando à minha frente como a figueira verde daquele conto.

Da ponta de cada galho, como um enorme figo púrpura, um futuro maravilhoso acenava e cintilava. Um desses figos era um lar feliz com marido e filhos, outro era uma poeta famosa, outro, uma professora brilhante, outra era Ê Gê, a fantástica editora, outro era feito de viagens à Europa, África e América do Sul, outro era Constantin e Sócrates e Átila e um monte de amantes com nomes estranhos e profissões excêntricas, outro era uma campeã olímpica de remo, e acima desses figos havia muitos outros que eu não conseguia enxergar (PLATH, 2014, p. 88).

A vida se ramifica em frente à Esther. A juventude se mostra aberta para múltiplas escolhas, mas sendo elas únicas – possíveis de apenas uma alternativa –, transformam a escolha em um grande dilema, e a dúvida a atormenta:

Me via sentada embaixo da árvore, morrendo de fome, simplesmente porque não conseguia me decidir com qual figo eu ficaria. Eu queria todos eles, mas escolher uma significava perder todo o resto, e enquanto eu ficava ali sentada, incapaz de tomar uma decisão, os figos começaram a encolher e ficar pretos, e um por um, desabaram no chão aos meus pés (PLATH, 2014, pp. 88-89).

A personagem se vê presa entre escolhas, já que, para que siga um caminho, será necessário abandonar completamente outro. Essa situação confere-lhe sua angústia diante da vida. Ela quer conseguir ser a esposa feliz, com uma carreira de poeta bem sucedida e viajar o mundo, mas sabe que são "figos demais" para conseguir segurar em duas mãos.

A metáfora da figueira, por enfatizar as possibilidades da vida de uma mulher, pode ser relacionada com questões feministas, já que todos os "figos" revelam futuros possíveis para Esther enquanto mulher jovem que deve escolher dentre tantos caminhos, primeiramente entre profissão/casamento, filhos/viagens. Essa aproximação pode ser traçada com base nas considerações de Lucia Zolin sobre os conceitos da teoria feminista, que procura, a partir de Showalter (1985), "investigar as maneiras pelas quais a autoconsciência da mulher traduziu-se na literatura por ela produzida num tempo e espaço determinados e como ela se desenvolveu" (ZOLIN, 2009, p. 330). As reflexões de Zolin vão ao encontro da obra de Plath, quando a estudiosa discute o posicionamento de determinadas escritoras na representação da mulher em sua escrita:

Trata-se de escritoras que, tendo em vista a mudança de mentalidade descortinada pelo feminismo em relação à condição social da mulher, lançam-se no mundo da ficção até então genuinamente masculino, engendrando narrativas povoadas de personagens femininas conscientes do estado de dependência e submissão a que a ideologia patriarcal relegou a mulher (ZOLIN, 2009, p. 329).

Ao delimitar quais os "figos" que Esther poderia alcançar da grande figueira, Sylvia Plath consegue transmitir a condição em que a mulher está inserida socialmente. Além disso, o modo como é descrito o sentimento da personagem por ter que escolher apenas um figo, e com isso perder todos os outros, reflete sua total submissão ao patriarcado masculino que a impede de obter tudo que deseja.

De acordo com Luke Ferretter, em *Sylvia Plath's Fiction* (2010), uma das maiores influências para o "feminismo" de Plath foi a escritora Virginia Woolf: "um modelo de escrita feminista, de escrever ficção em protesto contra as normas de gênero da sociedade em que ela e suas personagens vivem" (FERRETER, 2010, p. 19, tradução nossa).

Em uma conversa com Buddy, seu namorado durante uma época, Esther diz ser uma neurótica por querer ao mesmo tempo duas coisas excludentes: "Vou ficar correndo de uma coisa mutuamente excludente para outra pelo resto da minha vida" (PLATH, 2014, p. 106). Ela não consegue se decidir entre os figos, e sua neurose a atormenta, pois conseguindo segurar ao menos dois figos, ela deseja a figueira inteira. Mas os figos apodrecem a vista de Esther antes mesmo que ela os escolha. As aspirações comumente esperadas para mulheres, casar e ter filhos, por exemplo, são vistas pela personagem com certa aversão. Em um de seus encontros amorosos com um homem com quem esperava "dormir pela primeira vez", Esther reflete sobre sua "inocência" ao imaginar "homens perfeitos à distância", e depois se desiludir:



Essa é uma das razões por que eu nunca quis me casar. A última coisa que eu queria da vida era "segurança infinita" ou ser o "Lugar de onde a flecha parte". Eu queria mudança e agitação, queria ser uma flecha avançando em todas as direções, como as luzes coloridas de um rojão de Quatro de Julho (PLATH, 2014, p. 95).

Esther não se contenta com o que é condicionado à figura feminina. O casamento não é uma solução, e nem muito menos um sonho a ser alcançado, como é "ensinado" às garotas desde muito cedo. Mais uma vez, vemos a sua necessidade de ficar nesse "entre lugar", entre duas escolhas excludentes, e correr rapidamente entre ambas para jamais ter que de fato escolher. Ela não quer um casamento que a fixe em apenas um ponto, mas ao mesmo tempo busca inúmeros relacionamentos "vazios" em uma tentativa de preencher essa necessidade de conhecimento de si através do outro (o que acontece em relacionamentos).

Assim como ocorre com o casamento, o fato de ter filhos não é visto positivamente pela personagem. Em uma visita a um médico, em busca de contraceptivos – o que já indica um pouco o posicionamento de Esther –, enquanto aguarda para ser atendida, ela observa uma mulher com um bebê no colo:

Senti um cheiro que era uma mistura de cereal infantil, leite azedo e fraldas fedendo a bacalhau, e me senti infeliz e frágil. Como parecia fácil ter bebês para aquelas mulheres! Por que eu era tão distante e pouco maternal? Por que eu não tinha vontade de dedicar minha vida a uma série de bebês gordos, como Dodo Conway?
Eu ficaria louca se tivesse que cuidar de um bebê o dia todo (PLATH, 2014, p. 249).

Por mais que o cheiro lhe seja "azedo", e a faça se sentir "infeliz e frágil", também a faz repensar o porquê de se sentir assim. Novamente, a personagem mergulha dentro de si para refletir sobre o que a difere das demais, porque não consegue sentir o que todas sentem ao ver uma criança. Ao mesmo tempo em que o ato de comprar um contraceptivo revela a sua necessidade de fugir, novamente, do premeditado a uma mulher. Se ainda hoje esse ato não é bem visto, no contexto de Esther era uma grande atitude para uma jovem que não esperava casar-se e criar uma família: "eu era dona de mim mesma" (PLATH, 2014, p. 250).

A sua condição de mulher, ou de simplesmente "ser", é abalada. Ela não consegue se enxergar como uma esposa feliz, uma mãe, ou uma poetisa. Há um bloqueio entre essas ramificações, porque a alternativa é sempre única e ela a quer múltipla. O resultado dessa abundância de opções, e a indecisão, causando o "apodrecimento" dos figos, leva à angústia, um dos elementos fundamentais da obra de Plath. É a partir desse sentimento que a personagem se vê diante do abismo do próprio eu.

Mas não somente a abundância leva a esse mergulho. Conforme já mencionado, a outra metáfora utilizada por Esther para retratar seu sentimento de angústia é a redoma de vidro. Após sua tentativa de suicídio por ingerir pílulas e se esconder no porão, a personagem começa a ser tratada em clínicas psiquiátricas, passando até mesmo por tratamentos de eletrochoque. Ajudada por uma personagem chamada sra. Guinea, Esther é levada para uma clínica particular (e não mais ao hospital simples que estivera internada):

Minha mãe disse que eu deveria ser grata à sra. Guinea, mas não conseguia sentir nada. Não teria feito a menor diferença se ela tivesse me dado uma passagem para a Europa ou um cruzeiro ao redor do mundo, porque onde quer que eu estivesse – fosse o convés de um navio, um café parisiense ou Bangcoc –, estaria sempre sob a mesma redoma de vidro, sendo lentamente cozida em meu próprio ar viciado (PLATH, 2014, 208).

A partir dessa metáfora, podemos perceber a depressão em que se encontra a personagem, que, mesmo sendo ajudada e querendo sentir-se grata por isso, não consegue. Assim como acontecia com a situação dos bebês. Esther quer pertencer, quer sentir-se "maternal" como todas as mulheres, mas não consegue. Ela deve se sentir grata por uma ajuda externa, por tirá-la de um hospital mais simples e ter todo um acompanhamento pago, mas isso não a liberta da redoma que a cerca. Independente de onde esteja, com quem esteja, a mesma redoma recai sobre si e lentamente a sufoca com seu próprio "ar viciado".

Na mesma passagem do romance, temos nova indicação de suicídio, que ainda corrobora a ideia da redoma sobre a personagem. Estão em um carro, Esther, sua mãe, seu irmão, e um motorista:



O céu azul abria sua abóbada sobre o rio, e o rio estava sarapintado de velas de embarcações. Me preparei para a fuga, mas nesse momento minha mãe e meu irmão colocaram a mão sobre a maçaneta da porta. Os pneus roncaram ao passar sobre o chão gradeado da ponte. Água, velas, céu azul e gaiotas passavam ao redor como um cartão-postal improvável, que agora atravessávamos.

Afundi no banco de veludo cinza e fechei meus olhos. O ar da redoma me comprimia, e eu não conseguia me mover (PLATH, 2014, p. 209).

O suicídio, para Esther, é visto como um método de fugir de tudo aquilo que a comprime. Seria uma fuga da redoma. Mas o mesmo "ar viciado" continua a lhe envolver, com braços que a impedem de pular para fora do carro, condicionando ainda mais sua situação de "prisioneira" de seu próprio espaço. Pois o ar que a sufoca é o próprio que ela expira, as ramificações da figueira são as próprias que ela mesma almeja.

Ao fim do seu tratamento na nova clínica, Esther está tendo uma conversa com sua médica, dra. Nolan, sobre como as pessoas a veriam depois do tratamento, e como ela deveria agir sobre isso. Seus pensamentos voltam-se para sua mãe, em tom culposos, por ter sido uma filha de vinte anos internada em um manicômio e ainda assim ter sido perdoada:

- Vamos continuar de onde paramos, Esther - ela havia me dito, com seu sorriso doce de mártir. - Vamos fingir que tudo não passou de um sonho ruim. Um sonho ruim.

Para a pessoa dentro da redoma de vidro, vazia e imóvel como um bebê morto, o mundo inteiro é um sonho ruim (PLATH, 2014, p. 266).

O humor ácido de Sylvia ao lidar com a depressão da sua personagem nos leva para sua aproximação com o tema da morte. Ela compara Esther a um "bebê morto" dentro da redoma que a imobiliza. A repetição da expressão "sonho ruim", usada por sua mãe, carrega um tom de ironia:

Um sonho ruim.

Eu lembrava de tudo.

Lembrava de cadáveres e de Doreen e da história da figueira e do diamante de Marco e do marinheiro no Common Park e da enfermeira vesga e dos termômetros quebrados e do negro com dois tipos de feijão e dos nove quilos que ganhei graças à insulina e da rocha que se erguia entre o céu e o mar como uma caveira cinzenta (PLATH, 2014, p. 266).

A quebra da estrutura com sentenças curtas e repetitivas carrega o tom de angústia da personagem. O terceiro parágrafo, livre de pontuações e com o uso excessivo de conectores de adição (e), dá a ideia de um jorro de sentenças, um "desabafo" de Esther em uma tentativa de explicar que considerar tudo apenas um "sonho ruim" não é possível: "Talvez o esquecimento, como uma nevasca suave, pudesse entorpecer e esconder aquilo tudo. Mas aquilo tudo era parte de mim. Era a minha paisagem" (PLATH, 2014, p. 266).

O tom extremamente subjetivo de Plath corrobora a constituição de uma estética próxima das teorias da narrativa lírica. Conforme Tofalini,

O drama particular de cada personagem é a sua solidão. Daí elas se encontrarem no desenrolar da narrativa, sem que jamais se comuniquem verdadeiramente. Apenas o autor e o leitor possuem delas uma visão completa. Nenhuma personagem conhece profundamente a outra, mas somente suas representações externas (TOFALINI, 2013, p. 167).

A solidão de Esther pode ser representada pela sua falta de correspondência com sua mãe, que quer representar todos os episódios depressivos/suicidas da filha como um mero "sonho ruim". Isso corrobora o proposto por Tofalini, por nenhuma personagem conseguir conhecer profundamente a outra, mesmo se tratando de mãe e filha. A comunicação é falha entre ambas, pois Esther nunca consegue explicar o que a aflige - e a mãe não poderia entender, de qualquer forma.

A redoma continua sobre Esther, independente de onde esteja. Mesmo no fim do tratamento, próximo ao momento de ser liberada da clínica, em uma conversa de despedida com uma de suas colegas, a protagonista reage ao "A gente se vê" dito por ela:

"Não se depender de mim", pensei.

Mas eu não tinha certeza. Eu não tinha certeza de nada. Como eu poderia saber se um dia - na faculdade, na Europa, em algum lugar, em qualquer lugar



- a redoma de vidro não desceria novamente sobre mim, com suas distorções sufocantes? (PLATH, 2014, p. 270).

Nesse trecho, a personagem retoma alguns dos "figos" que a figueira lhe proporcionava, sendo qualquer um deles aptos a ficarem presos sob a sua redoma. A figueira, em si, também nascia e morria dentro da sua redoma de vidro. Respiravam o mesmo "ar viciado", ambas imóveis, vazias, e sujeitas ao apodrecimento. Aqui, novamente, a personagem revela seu sentimento de aprisionamento em um mundo ruim - não um "sonho ruim". Seu vazio a sufoca.

Assim, a partir da apresentação dessas duas metáforas presentes no romance de Sylvia Plath, a angústia se torna evidente e presente em dois contextos completamente diferentes, mas que, ao mesmo tempo, se completam, além de ambas levarem Esther a um mergulho interior. Por se tratar de metáforas completamente subjetivas, que envolvem apenas a personagem e o seu vazio, mesmo quando vista em meio à "abundância", temos outra característica importante da obra de Plath: o silêncio.

O silêncio é um elemento recorrente em *The Bell Jar*. Toda a ideia do "vazio" que envolve a personagem retoma esse conceito de silêncio, pois não há palavras a serem ditas como um meio de salvar-se daquela situação. Não há o que dizer para que os figos não apodreçam ou para que a redoma a liberte. Esther pensa na metáfora dos figos enquanto passeia pela ONU, mas antes de chegar, enquanto estava ainda dentro do carro do motorista, há a seguinte passagem:

Eu sabia perfeitamente que os carros estavam fazendo barulho, e que as pessoas dentro deles e atrás das janelas iluminadas dos prédios estavam fazendo barulho, e que o rio estava fazendo barulho, mas eu não conseguia ouvir nada. A cidade estava dependurada na minha janela, achatada como um pôster, brilhando e piscando, mas poderia perfeitamente não estar lá, já que não me afetava em nada (PLATH, 2014, p. 26).

Como se estivesse presa dentro da redoma, qualquer ruído de "fora" não a atingia. Mas também não era apenas a falta de barulho do mundo, era o seu próprio silêncio: "O silêncio me deprimia. Não era o silêncio do silêncio. Era o meu próprio silêncio" (PLATH, 2014, p. 26). Como em uma degradação, o mundo exterior deixa de ter voz. Quando rodeada por pessoas, as bocas delas se movem, mas não há som algum, "como se eles estivessem no convés de um navio que zarpava, largando-me sozinha no meio de um silêncio imenso" (PLATH, 2014, p. 86).

Ao "silenciar" o mundo que a rodeia, a personagem mergulha em si mesma como um modo de se aproximar do mais profundo. Esse é um dos elementos elencados por Tofalini ao caracterizar um romance lírico:

No romance lírico, a personagem passa a desinteressar-se pela matéria e, consequentemente, ocorre um crescimento da sua capacidade de reflexão, de contemplação, de mergulho na própria interioridade, elementos basilares do modo lírico. Aguça-se a capacidade intuitiva e a alma, derramando-se sobre a narrativa, funde-se a ela (TOFALINI, 2013, p. 165).

Por meio desse "silenciamento", a personagem de Sylvia consegue aproximar-se do seu interior, e isso acarreta um lirismo na descrição de certas passagens do romance. As próprias metáforas já apresentadas servem como exemplo da forma como o mergulho na interioridade afeta a linguagem, tornando-a mais lírica.

Retomando a ideia de Esther agir como um "alter ego" de Sylvia, pelo fato de o romance apresentar fatos que podem ser entendidos como autobiográficos, temos o depoimento de Alvarez a respeito do modo como Plath conseguia escrever, mesmo sendo mãe de três filhos e tendo que cuidar da casa. Sylvia, assim como todas as mães e donas de casa, fazia todos os seus afazeres conforme é conhecido. Entretanto, certa hora da madrugada, levantava, e enquanto seus filhos dormiam, escrevia:

Naquelas horas mortas entre a noite e o dia, ela conseguia mergulhar em si mesma no silêncio e no isolamento, quase como se estivesse reivindicando uma antiga inocência e liberdade, quando a vida ainda não lhe tirara as rédeas da mão (ALVAREZ, 1999, p. 35).

O próprio Alvarez, portanto, amigo próximo de Sylvia, lhe confere esta característica que ela mesma deu para Esther em *The Bell Jar*. Durante o silêncio do mundo exterior, que para Esther não significava filhos, mas sim a sua rotina enquanto jovem,



ela conseguia mergulhar em si e refletir sobre sua vida de forma mais profunda. Para Sylvia, esse mergulho significava soltar as "rédeas da mão" e escrever.

A linguagem, portanto, é completamente abalada por esse sentimento de angústia e afetada por esse processo de silenciamento. De acordo com Maurice-Jean Lefebvre, em *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*, "a postulada plenitude da linguagem, por assim dizer enrolada sobre si mesma, nunca faz mais que indicar, no seu próprio centro, uma ausência" (LEFEBVRE, 1980, p. 120). Quanto mais se escreve, ou quanto mais o autor pretende atingir alguma plenitude da linguagem, mais se aponta para essa ausência. Para Sylvia, quanto mais ela escrevia, mais estava se autodestruindo, e essa autodestruição a levava mais e mais próxima ao suicídio. Ana Cecília Carvalho, em *A poética do suicídio em Sylvia Plath*, discute essa relação do silêncio com a escrita de Plath:

Ao escrever, Sylvia Plath estava disposta a enfrentar a resistência que toda experiência interna oferece à significação. O impasse, aqui, sugere um embate insolúvel entre o impulso para dizer e o silêncio de morte que parece existir no interior da linguagem, silêncio indicador da presença da morte (CARVALHO, 1999, p. 24).

O suicídio é um dos temas de grande relevância em *The Bell Jar*. Retomando a sugestão da autobiografia, temos fatos narrados/ficcionalizados que se relacionam com experiências da própria autora. Há inúmeras tentativas, ou "sugestões", de suicídio no decorrer da obra: giletes no banheiro, enforcamento, afogamento, pular do carro em movimento. Mas a tentativa de suicídio da personagem com mais enfoque no romance é a ingestão de pílulas enquanto estava escondida no porão de casa. Esse mesmo fato, da mesma forma como é descrito no livro, ocorreu com Sylvia. Alvarez, que a acompanhou até seus últimos dias de vida, discute a relação de Plath com o suicídio:

Sylvia, portanto, falava de suicídio com distanciamento irônico e sem nenhuma menção ao sofrimento ou ao drama envolvidos no ato. Era óbvio que o fato de sua primeira tentativa ter sido não um simples gesto histérico, mas uma tentativa séria e quase bem-sucedida, constituía para ela uma questão de honra. Era como se isso a habilitasse a falar de suicídio como um tema, e não como uma obsessão. Era um ato que se julgava no direito de praticar como mulher adulta e cidadã livre, da mesma forma como julgava necessário para o seu desenvolvimento, dada sua estranha concepção do adulto como um sobrevivente, um judeu imaginário fugido dos campos de concentração da mente. Por essa razão, nunca houve nenhum questionamento sobre os motivos: você faz porque faz, da mesma forma que um artista sempre sabe porque sabe (ALVAREZ, 1999, p. 34).

Assim, podemos entender que um dos temas que atraía Sylvia era justamente a morte, e por consequência, o suicídio, que muitas vezes foi citado em seu romance e até mesmo em alguns de seus poemas. Como ocorre em *The Bell Jar*, não há uma possível explicação para seus atos, assim como nunca houve uma resposta exata para todas as tentativas da autora e até mesmo a sua "tentativa final". Eles também não agem como uma "fuga" ou uma "salvação" da personagem. Na passagem após a tentativa de suicídio com ingestão de pílulas, enquanto Esther estava no hospital, sua mãe e seu irmão entram no quarto. Sua mãe "tinha um ar amoroso e recriminador. (...) Como você está? - perguntou meu irmão. Olhei para minha mãe nos olhos. - Igual - eu disse". (PLATH, 2014, p. 193).

O tema da morte/suicídio, mesmo que doloroso, era como uma "inspiração" para Plath. Como já descrito anteriormente, sua escrita agia como uma forma de autodestruição, por apresentar tantos elementos únicos e particulares da autora. Ainda de acordo com Alvarez,

Ela falava do suicídio assim como falava de qualquer outra atividade arriscada ou custosa: com urgência, talvez até com ânsia, mas sem um pinga de autopiedade. Parecia ver a morte como um desafio físico que havia, mais uma vez, superado. (...) O suicídio, em suma, não era um entorpecimento para a morte, uma tentativa de "extinguir-se sem dor à meia noite"; era algo para ser sentido nas terminações nervosas e combatido, um rito de iniciação que a qualificava para uma vida própria (ALVAREZ, 1999, p. 33).

Para Alvarez, o suicídio de Sylvia foi um pedido de ajuda para tudo que estava passando: talvez o fato de ter que cuidar dos filhos sozinha, ou ter enfrentado uma separação difícil com Ted Hughes (envolvendo possíveis traições da parte dele). Por isso, sua completa inclinação para esses temas, de acordo com o autor, seria uma forma de



ajudá-la a escrever, mesmo que a destruísse. Ela encara seu próprio abismo, enfrentando mais uma vez a "quase-morte", para conseguir deixar fluir as palavras:

Sylvia encara seus terrores íntimos com determinação e sem desviar o olhar, mas o esforço e o risco envolvidos na tarefa agiam sobre ela como um estimulante: quanto mais as coisas pioravam e quanto mais diretamente ela escrevia sobre elas, mais fértil sua imaginação se tornava (ALVAREZ, 1999, p. 39).

Toda essa influência íntima daquilo que acontecia em sua vida sendo retratado em suas obras nos leva a pensar a linguagem de Plath diferentemente. Retomando as reflexões propostas por Carvalho, a escrita de Sylvia pode ser caracterizada como uma "escrita da melancolia":

Na construção da escrita da melancolia em Plath, evidencia-se, finalmente, sua relação singular com a linguagem para mostrar que, desdobrando-se em uma "poética do suicídio", sua poética autobiográfica buscou traduzir, da única maneira que lhe foi possível, a dolorosa língua da melancolia (CARVALHO, 1999, p. 28).

Esse processo autodestrutivo, baseando-se em experiências particulares - e que, no caso de Plath, leva diretamente à sua relação com temas mórbidos -, é também próximo ao que sugere Tofalini em suas reflexões sobre o romance lírico:

As personagens encontram-se na impossibilidade de acreditar na verdade, uma vez que ela se relativizou, deixando de ser absoluta. Elas têm consciência de que são 'seres-para-a-morte' e pressentem a existência de uma vida autêntica 'que vive ao lado', porque o homem construiu um arremedo de vida, uma vida falsa (TOFALINI, 2013, p. 162).

Em *The Bell Jar*, encontramos tais características na personagem Esther, já que esta, atuando como um "alter ego" de Sylvia, está frequentemente em situações que sugerem a morte e, como isso faz parte da personagem, agindo como uma necessidade. Em um passeio com alguns amigos na praia, Esther e um colega estão nadando no mar, e em tom de brincadeira, sugere para ele nadarem até uma pedra que está bem distante da margem. Ele aceita, mas no meio do caminho desiste:

- Não vou conseguir. - Ele estava bem ofegante.
- Ok. Pode voltar.
Resolvi que nadaria até estar cansada demais para voltar. Enquanto avançava, eu sentia o coração batendo como um motor surdo nos meus ouvidos.
Eu sou eu sou eu sou (PLATH, 2014, p. 177).

É por meio desse tipo de experiência que o mergulho interior ocorre. Vemos que o lirismo se torna mais evidente. O silêncio a deixa tão próxima de si mesma ao ponto de ouvir as batidas do seu coração, mas ele não bate como um coração comum. Dentro dela, ela consegue ouvir o seu interior, em um ritmo cardíaco, repetindo a afirmação como se isso fosse uma necessidade para que ela pudesse "ser".

Referências

- ALVAREZ, A. *O Deus Selvagem: um estudo do suicídio*. Trad. Sonia Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- BARTHES, Roland. O que é a crítica. In: _____. *Crítica e verdade*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, pp. 157-163.
- CARVALHO, Ana Cecília. A poética do suicídio em Sylvia Plath. In: *Em Tese*, vol. 3. Belo Horizonte, 1999, pp. 21-29.
- FERRETER, Luke. *Sylvia Plath's Fiction: A Critical Study*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010.
- FREEDMAN, Ralph. *La novela lírica: Hermann Hesse, André Gide y Virginia Woolf*. Trad. José Manuel Llorca. Barcelona: Barral Editores, 1972.



GULLÓN, Ricardo. *La novela lírica*. Madrid: Cátedra, 1984.

LEFEBVE, Maurice-Jean. *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*. Trad. José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1980.

MALCOM, JANET. *A mulher calada: Sylvia Plath, Ted Hughes e os limites da biografia*. Trad. Sergio Flaskman. 1. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ROLLYSON, Carl. *Ísis americana: a vida e a arte de Sylvia Plath*. Trad. Regina Lyra. 1. Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2015

PLATH, Sylvia. *A Redoma de vidro*. Trad. Chico Mattoso. 1 ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2014.

TOFALINI, Luzia A. Berloff. *Romance lírico: o processo de lyricização do romance de Raul Brandão*. Maringá: Eduem, 2013.

ZOLIN, Lucia Osana. Literatura de autoria feminina. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lucia Osana (orgs). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. Ed. Maringá: Eduem, 2009.



Variações sobre um mesmo tema: a representação da morte em três poemas de Manuel Bandeira

Tania Yumi Tokairin (UEL)

RESUMO: A morte é um tema recorrente na obra de Manuel Bandeira, e isto não se restringe à poesia, estendendo-se também às suas crônicas. Nelas, vemos refletidas as imagens vivenciadas por um escritor atento aos fatos da vida diária nas grandes cidades, especialmente o Rio de Janeiro. Poesia e crônica dialogam-se através de um mesmo tema – a morte –, revelando que os gêneros se alimentam um do outro: a poesia recebe os fatos e a realidade das ruas e, à crônica, acrescenta-se o lirismo da poesia. Em sua produção lírica a uma variedade de poemas que se referem à morte de pessoas do seu círculo familiar e de amigos, como também de conhecidos ou desconhecidos. Neste último grupo, é onde se manifestam as observações sobre o modo de vida do povo brasileiro, extraídas do seu cotidiano como cronista de revista e jornais da época. Sobre a morte destas personagens, às vezes anônimas e marginalizadas, versam os poemas "O desmemoriado de Vigário Geral", "Tragédia brasileira" e "Poema tirado de uma notícia de jornal". Estas representações da morte são bem distintas entre si: no primeiro poema, a morte passa a ser o resultado de um caso misterioso, cuja motivação ou causa da morte do sujeito não são identificadas; no segundo caso, a morte é representada em um caso de homicídio; e, no terceiro, trata-se da morte por suicídio.

Palavras-chave: Manuel Bandeira; representações da morte; suicídio.

A representação da morte em Manuel Bandeira

A morte é um tema recorrente na obra do escritor recifense Manuel Bandeira e não se restringe à sua poesia, estendendo-se a outros gêneros, como a crônica. Nelas, vemos refletidas de uma forma artística as imagens cotidianas vivenciadas por um cronista atento aos acontecimentos de uma metrópole brasileira, especialmente o Rio de Janeiro, cidade em que passou a maior parte de sua vida. Assim, poesia e crônica cruzam-se através de um mesmo tema na trajetória literária deste autor, revelando que os gêneros literários se alimentam um do outro; a poesia recebe os fatos e a realidade das ruas e, à crônica, acrescenta-se o lirismo da poesia.

Bandeira criou versos que remetem diretamente à sua experiência pessoal com a proximidade do fim, ao seu convívio com a sombra constante da morte. Há, ainda, uma variedade de poemas que também se referem à morte de pessoas de fora do seu círculo familiar, de amigos e conhecidos, nas quais encontram-se observações sobre o modo de vida do povo brasileiro, vivenciadas em sua atividade como cronista em revistas e jornais da época. São sobre essas personagens desconhecidas, às vezes anônimas, que falam os poemas "O desmemoriado de Vigário Geral", "Tragédia brasileira" e "Poema tirado de uma notícia de jornal".



Apresentam-se aqui, três variações da representação da morte na poesia bandeiriana, cada qual com sua especificidade em relação ao tema, porém tendo em comum alguns pontos, como: em relação ao conteúdo, o tema da morte como um assunto cotidiano e a localização geográfica dos acontecimentos; em relação a linguagem, a aproximação da poesia com o texto jornalístico e a exploração de um léxico influenciado pela oralidade, a descrição estratégica das personagens, o tom quase patético dos fatos narrados e um fechamento inesperado; no que tange à forma, ao aspecto externo que os estruturam e aos contornos estéticos criados a partir deles, aliados à linguagem adotada.

As escolhas destes poemas foram determinadas por apresentarem três versões distintas sobre o tema da morte. Além disso, em todos eles as mortes representadas fogem da esfera pessoal do autor, cuja vida foi marcada desde a adolescência pela tuberculose, mal que lhe comprometeu a saúde, condenando-o a uma vida limitada por cuidados, apesar de longa. Assim, pela contraditória longevidade, Bandeira teve o privilégio de conviver com várias gerações de escritores, de consolidar uma obra e de ser respeitado por seu trabalho ainda em vida, inclusive pela Academia Brasileira de Letras. Também passou pela dolorosa experiência de assistir à morte de muitos de seus familiares e amigos, como os seus pais, sua irmã e o amigo e escritor Mário de Andrade, aos quais dedicou homenagens através de poemas. Devido a este histórico, sua poesia é repleta de referências a diversas perdas e a representação da morte está presente ao longo de toda a sua obra.

Por isso, a seleção desses três poemas deu-se, principalmente, por se tratarem de representações da morte que escapam ao âmbito pessoal do autor. Elas são distintas entre si, sendo que no caso do "Poema tirado de uma notícia de jornal", trata-se da morte por suicídio; em "Tragédia brasileira", a morte é representada em um caso de homicídio; e, em "O desmemoriado de Vigário Geral", a morte passa a ser o resultado de um caso misterioso, cuja motivação ou causa da morte do sujeito não são identificadas, e não importam para o seu desfecho final como nos dois poemas anteriores. Todas estas representações da morte revelam, por conseguinte, o olhar atento do poeta aos fatos do cotidiano de sua época, à sociedade brasileira (sobretudo a carioca) e ao modo de vida em seus variados extratos econômicos, com destaque aos menos favorecidos; elas mostram, enfim, o olhar diferenciado e crítico do poeta em relação aos valores sociais e culturais do homem brasileiro.

Mortos enigmáticos

Em "O desmemoriado de Vigário Geral", a narração da morte é construída na forma de um enigma, um mistério criado pela própria linguagem adotada, de contornos *nonsense*, como se fosse o próprio "desmemoriado" relatando o seu fim, talvez, fruto da sua imaginação ou, quem sabe, um mero pressentimento; ou então, como se outra pessoa, igualmente desmemoriada, se incumbisse de relatar a morte desse sujeito. São possibilidades de leitura que podem ser analisadas conjuntamente, visto que a ideia de um texto enigmático o torna aberto a vários tipos de abordagem. Eis o poema, publicado originalmente no livro *Estrela da Manhã*, de 1936:

O DESMEMORIADO DE VIGÁRIO GERAL

Lembrava-se, como se fosse ontem, isto é, há quarenta séculos, que um exército de pirâmides o contemplava. Mas não saberia precisar onde, a que luz ou em que sol de que extinta constelação. Não obstante preferia que fosse na estrela mais branca do cinturão de Órion.

É verdade: havia uma mulher que telefonava. Mas tão distante, meu Deus, que era como se lhe faltasse a ela e para todo o sempre um atributo humano indispensável.

Se lhe propunham exemplos - o xequo do pastor, o pau de amarrar égua, o mal-assombrado de Guapi, futura cidade, ele dissimulava. Era tão horrível de se ver.

Afinal um dia foi encontrado morto e quando já nem tudo era possível, uma aventura banal.



(BANDEIRA, 1993, p. 151)

O impacto inicial deste poema se dá pelo estranhamento das ideias, impressionantemente desconexas e sem qualquer lógica sequencial. Remete-nos também ao sonho e ao lúdico, embora a presença da morte o aproxime mais da ideia de um pesadelo. O dado factual que denota um mínimo de realidade se encontra no título do poema, indicando que o protagonista poderia ser um morador de Vigário Geral, conhecido reduto carioca. O seu conteúdo, no entanto, ultrapassa a mera realidade dos fatos narrados e propõe significados diversos.

O poema se constrói em quatro parágrafos ou versos (livres) em um formato não usual para a poesia, seguindo a mesma estrutura da prosa, por meio da narrativa dos acontecimentos, o que, a princípio, sugeriria certa ordem no enredo. Entretanto, a questão do tempo nessa narrativa é confusa, denotando a falta de memória do sujeito, produzindo ecos de épocas longínquas misturados ao tempo presente como se a personagem tivesse vivido em vários períodos da História: "Lembrava-se como se fosse ontem, isto é, há quarenta séculos, que um exército de pirâmides o contemplava.". (BANDEIRA, 1993, p. 151).

O imaginário do poeta transita pelo *nonsense* e flerta com o fantástico, criando um texto aparentemente fragmentado, como se fosse o resultado de uma colagem de frases soltas, ao modo dos dadaístas. Quando imaginamos que o enredo ganhará algum sentido, somos pegos novamente por mais um verso intrigante: "É verdade: havia uma mulher que telefonava. Mas tão distante, meu Deus, que era como se lhe faltasse a ela e para todo o sempre um atributo indispensável.". (BANDEIRA, 1993, p. 151). A verdade, aqui, não revela verdade alguma, apenas cria mais dúvidas em torno do conteúdo do poema. Então, nota-se realmente a influência (consciente ou não) de uma das vanguardas europeias na criação bandeiriana - o Dadaísmo. O poema segue como uma colagem de fragmentos encontrados ao acaso, dando origem a um texto que sugere a montagem de um *puzzle*, mas que não deseja resultar em uma imagem totalmente compreensível, como se explicita neste trecho: "Se lhe propunham exemplos - o xeque do pastor, o pau de amarrar égua, o mal-assombrado de Guapi, futura cidade, ele dissimulava. Era tão horrível de se ver.". (BANDEIRA, 1993, p. 151)

Seria de fato providencial criar um diálogo deste poema com as artes visuais, todavia através da obra de um artista brasileiro bastante influenciado pelo expressionismo, e também próximo de Manuel Bandeira; trata-se do artista modernista Oswaldo Goeldi. Há uma obra deste xilogravador que dialoga de uma forma interessante com este poema de Bandeira, por apresentar características misteriosas em relação ao significado do seu conteúdo, isto é, daquilo que é revelado através de uma imagem visual construída com linhas, formas e cores. Trata-se da xilogravura cujo título é "Morto". Este trabalho de Goeldi é bastante curioso no que diz respeito à representação da morte por meio de uma linguagem visual porque, ironicamente, não encontramos a presença física do suposto morto na composição da obra, mas somente os objetos que seriam os seus pertences materiais lhe representando. Quais sejam: sua vestimenta, um tipo de terno ou fraque pendurado em um cabide, e este, por sua vez, está em um lugar inusitado, suspenso em um poste de iluminação localizado em um local público, aparentemente no meio da rua ou mesmo em uma praça; completam o conjunto, um par de botas de cano curto e um chapéu, todos jogados ao chão. Essas roupas expostas em um espaço público, a céu aberto, sugerem que a pessoa que as usava poderia ser um mendigo ou andarilho, ou seja, alguém socialmente deslocado. Remete-nos à figura de Carlito, célebre personagem criado por Charles Chaplin, não só pela semelhança das vestes, mas por sugerir uma personagem marginalizada pela sociedade:



Imagem 1 - Oswaldo Goeldi. "Morto" (sem data). Xilogravura, 18,5 x 11,4 cm.
Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro. Fotografia de Sérgio Araújo.
(NAVES, 1999, p. 52)

Há um texto no qual Bandeira homenageia a personagem de Chaplin, publicado em 1937, na coletânea *Crônicas da Província do Brasil*, sob o título de "O heroísmo de Carlito". Nele, o poeta-cronista se encontra inspiradíssimo e alcança um lirismo elevado ao comentar a trajetória desta mítica personagem cinematográfica. Das roupas ao comportamento e à psicologia, nada escapa ao olhar apurado de Bandeira:

Carlito é popular no sentido mais alto da palavra. Não saiu completo e definitivo da cabeça de Chaplin: foi uma criação em que o artista procedeu por uma sucessão de tentativas erradas.

Chaplin observava sobre o público o efeito de cada detalhe.

Um dos traços mais característicos da pessoa física de Carlito foi achado casual. Chaplin certa vez lembrou-se de arremedar a marcha desgovernada de um tabético. O público riu: estava fixado o andar habitual de Carlito.

O vestuário da personagem - fraquezinho humorístico, calças lambazonas, botina escarrapachadas, cartolinha - também se fixou pelo consenso do público.



Certa vez que Carlito trocou por outras as botinas escarrapachadas e a clássica cartolinha, o público não achou graça: estava desapontado. Chaplin eliminou imediatamente a variante. Sentiu com o público que ela destruía a unidade física do tipo. Podia ser jocosa também, mas não era mais Carlito.

Note-se que essa indumentária, que vem dos primeiros filmes do artista, não contém nada de especialmente extravagante. Agrada por não sei quê de elegante que há no seu ridículo de miséria. Pode-se dizer que Carlito possui o dandismo do grotesco. (BANDEIRA, 1993, p. 219)

É notável como as observações de Bandeira sobre o figurino de Carlito dialogam com a imagem das roupas do "Morto", idealizado por Goeldi. Existe uma conexão entre os dois artistas, de ordem poética, estética, social e política, e que os une naturalmente. A crítica à determinada ordem social está implícita em suas obras, pelas ideias que compartilham, pela visão de mundo representada em suas criações. São simplesmente roupas e acessórios desenhados e descritos através de palavras, porém de maneira tão singular e sensível que ganham dimensões artísticas. As roupas de uma pessoa carregam as suas marcas físicas e de personalidade e são como lembranças para aqueles que ficam; por este motivo, as roupas penduradas no poste de luz são o foco central na composição do quadro de Goeldi, e assim compreendemos por que a composição do figurino de Carlito é tão fundamental para a composição da própria personalidade e caráter da personagem. Através das roupas construímos o perfil psicológico dessas figuras ficcionais.

A xilogravura de Goeldi também nos remete, seguindo esta sequência de relações entre as produções bandeiriana e goeldiana, à "Poética", de Bandeira, célebre poema de *Libertinagem* (1930) onde, à certa altura, o eu lírico clama os seguintes versos finais: "Quero antes o lirismo dos loucos/ O lirismo dos bêbedos/ O lirismo difícil e pungente dos bêbedos/ O lirismo dos clowns de Shakespeare// - Não quero mais saber do lirismo que não é libertação.". (BANDEIRA, 1993, p. 129). Os imaginários de Bandeira e Goeldi se assemelham, por este olhar em comum sobre os seres marginalizados na sociedade, sobretudo no ambiente urbano do Rio de Janeiro.

A composição geral do desenho de Goeldi é marcada por um excesso de elementos que contradizem o seu pequeno formato (18,5 x 11,4 cm), distribuídos em três planos definidos: em primeiro plano, destacam-se as roupas e demais pertences do morto; no segundo plano visualizamos um agrupamento de casas, sobrados e prédios baixos; e em último plano avista-se o céu, sugerindo o entardecer do dia, agregando um aspecto melancólico ao tema, apesar de a cor preta predominar no espaço compositivo, o que sugeriria, a princípio, o anoitecer, como usualmente acontece nas criações goeldianas (uma marca estilística deste artista). Contudo, as áreas brancas da xilogravura representam as linhas, contornos e texturas do desenho e, por sua vez, contrastando com essas áreas claras, as áreas pretas ocupam o lugar das cores, preenchendo os espaços das formas delimitadas pelas linhas sulcadas da madeira. Por isso, identificamos as texturas brancas do céu como a claridade que ainda resta do dia, representando um tempo crepuscular, como a vida que se esvai. Um elemento que denuncia a presença da morte é o crucifixo discretamente colocado ao lado do poste, na parte inferior direita do quadro. Outro elemento compositivo que se torna um detalhe intrigante dentro da totalidade da narrativa é uma espécie de balde ou vaso colocado estrategicamente no meio do caminho, um pouco atrás do chapéu, em um plano intermediário ao das construções. Todos esses elementos inusitados trabalham conjuntamente, criando um clima enigmático e uma sensação de luto e melancolia.

Acrescenta-se, além disso, o tom patético emanado pela cena, como se não fizesse sentido representar a morte sem a imagem concreta de um defunto, ou de um lugar apropriado (socialmente) como um velório ou um cemitério. Esta sensação se assemelha ao nonsense produzido pela leitura do poema "O Desmemoriado de Vigário Geral" de Manuel Bandeira, conquanto não se tratem de obras dadaístas, mas de artistas que vivenciaram (direta ou indiretamente) a influência das correntes artísticas daquele período, contemporâneas a eles. A xilogravura de Goeldi recebe um título que propõe a ignorância ao morto, pois o vocábulo "morto" não é precedido por um artigo definido nem por um artigo indefinido, escapando de um significado que o especifique. Semanticamente, neste caso, o "Morto" denota algo vago, pois relacionando este título à imagem da xilogravura, percebemos que não há a presença física do morto. Por outro lado, podemos analisar que sua ausência signifique a valorização do que as suas roupas representariam em termos sociais, isto é, de um ser colocado à margem da sociedade. Entende-se que se trata da representação da morte mesmo com a ausência física do suposto defunto, simbolicamente representado por suas roupas: uma metáfora visual cujo significado seria o 'estado de luto'. Assim como o título da xilogravura de Goeldi indica a sua relação com a composição



da imagem, analogicamente, o título do poema de Bandeira também tem influência na construção verbal do texto poético, criando uma dependência entre eles. Em ambos os casos, revelam a intenção estética dos autores em seus processos de criação.

Os dois criadores alcançam resultados semelhantes através de linguagens diferentes, todavia, essas obras se dialogam de maneira singular especialmente pelo efeito de estranhamento causado seja pela desconexão deliberada das ideias, no poema bandeiriano, ou pela ausência e anonimato da figura do morto, na xilogravura goeldiana. Constata-se que, por meio dos processos técnicos e artísticos apropriados a cada uma destas modalidades – a literária e a plástica, Bandeira e Goeldi representam a morte como um enigma.

Mortes noticiadas

Nos poemas bandeirianos “Tragédia brasileira” (*Estrela da Manhã*) e “Poema tirado de uma notícia de jornal” (*Libertinagem*), verificam-se as mortes representadas pelos atos de homicídio e suicídio, respectivamente. Ambos têm em comum o recurso da narração dos fatos semelhantes aos de um texto jornalístico, bem como a influência da linguagem policial utilizada no ambiente das delegacias. Esta vinculação linguística já é denunciada no próprio título do segundo poema. O uso da linguagem coloquial é, então, acentuado por Bandeira, remetendo à época dessa produção (década de 30), quando a experimentação através da forma e da linguagem estavam no auge em sua trajetória modernista.

Fica evidente a intenção do autor em causar um impacto inicial desde a concepção dos títulos. No primeiro poema, verifica-se que esta intenção estética tem um fundo mais dramático, no sentido de criar suspense quanto à ideia de “tragédia” incorporada ao título. No segundo poema, verifica-se que a representação da morte não está objetivamente denunciada como no primeiro, criando-se uma expectativa sobre o conteúdo da “notícia” que inspirou o texto poético. Neste caso, o título revela a correspondência entre o fato real e a literatura, mas no sentido de servir como fonte de inspiração e ideias para a produção do poema. Para entender como a realidade observada pelo autor influencia o seu processo de criação, o próprio Bandeira revela em uma de suas crônicas, cujo oportuno título – “Velórios” – corresponde, também, ao nome do livro que ele comenta:

Por falar nisso: conheci este seu Ernesto. Há entre os contos de Rodrigo alguns que são inventados, como “O nortista” e “Seu Magalhães suicidou-se” (para mim o melhor do volume, o mais bem composto); outros são transposições da realidade, mas transposições executadas com uma segurança de mão que as equipara à invenção. “O enterro de seu Ernesto” é desta categoria. Seu Ernesto era na sua humildade de vida um sujeito admirável, mais herói do que a maioria dos heróis que enchem a boca de toda a gente. A morte de seu Ernesto deu para um conto; a vida daria para um romance. Rodrigo podia escrever esse romance. (BANDEIRA, 2006, p. 204-205)

Note-se, neste fragmento, a observação de Bandeira a respeito da distinção entre “invenção” e “transposições da realidade” dentro do processo criativo da escrita literária; e a valorização da técnica para que um texto não seja simplesmente uma reprodução da realidade e sim uma prática de (re)invenção dessa realidade em um objeto artístico autônomo, independente da realidade vivida pelo autor.

A análise que Bandeira faz sobre o livro de contos do autor mineiro Rodrigo M. F. de Andrade, mostra a sua percepção técnica e artística em relação às questões que envolvem a produção de um texto literário. E revela, ainda, uma apurada sensibilidade para a poesia existente na própria vida. Curioso, também, é o interesse demonstrado por Bandeira aos temas relacionados à morte, como os rituais funerários e comportamentos praticados nos velórios, que eram uma fonte de inspiração para o autor mineiro comentado:

Nem sempre o velório carioca fica circunscrito nesse terra-a-terra do ambiente familiar, como descreve Rodrigo. Se aquele sujeito que poderia ter sido “o príncipe dos nossos prosadores” fosse realmente o príncipe dos prosadores, teríamos então o velório de proporções públicas, o grande velório, em que toda irreverência se desmancha num movimento de formidável lirismo. Foi assim o velório do Zeca do Patrocínio na igreja do Rosário dos Pretos, e o de Sinhô, no necrotério do Hospital Hahnemaniano. (BANDEIRA, 2006, p. 204)



Percebe-se em Bandeira uma pitoresca empatia pelos assuntos relacionados a velórios, que funcionam, para ele, como locais de observação dos costumes e comportamentos humanos diante do evento da morte. O trecho acima ainda faz uma referência aos velórios de duas personagens reais que estão em outra crônica intitulada "A morte de Sinhô", com a qual se relaciona o poema "Tragédia brasileira". Existem, portanto, cruzamentos de assuntos e temas entre as produções literárias bandeirianas, neste caso, entre duas crônicas suas, ambas sobre o tema da morte.

A leitura paralela entre os dois poemas faz-se necessária a fim de visualizar os elementos de composição e os seus significados a partir da representação da morte em cada um dos casos:

TRAGÉDIA BRASILEIRA

Misael, funcionário da Fazenda, com 63 anos de idade.

Conheceu Maria Elvira na Lapa - prostituída, com sífilis, dermite nos dedos, uma aliança empenhada e os dentes em petição de miséria.

Misael tirou Maria Elvira da vida, instalou-a num sobrado no Estácio, pagou médico, dentista, manicura. Dava tudo quanto ela queria.

Quando Maria Elvira se apanhou de boca bonita, arranhou logo um namorado.

Misael não queria escândalo. Podia dar uma surra, um tiro, uma facada. Não fez nada disso: mudou de casa.

Viveram três anos assim.

Toda vez que Maria Elvira arranjava namorado, Misael mudava de casa.

Os amantes moraram no Estácio, Rocha, Catete, Rua General Pedra, Olaria, Ramos, Bonsucesso, Vila Isabel, Rua Marquês de Sapucaí, Niterói, Encantado, Rua Clapp, outra vez no Estácio, Todos os Santos, Catumbi, Lavradio, Boca do Mato, Inválidos...

Por fim na Rua da Constituição, onde Misael, privado de sentidos e de inteligência, matou-a com seis tiros, e a polícia foi encontrá-la caída em decúbito dorsal, vestida de organdi azul. (BANDEIRA, 1993, p. 160)

POEMA TIRADO DE UMA NOTÍCIA DE JORNAL

João Gostoso era carregador de feira livre e morava no morro

[da Babilônia num barracão sem número.

Uma noite ele chegou no bar Vinte de Novembro

Bebeu

Cantou

Dançou

Depois se atirou na Lagoa Rodrigo de Freitas e morreu

[afogado.

(BANDEIRA, 1993, p. 136)

Pode-se perceber que estes poemas apresentam construções diferentes no que diz respeito aos seus resultados visuais, porém, os efeitos obtidos através da linguagem são semelhantes. No primeiro, a aparência do poema é incomum dentro do gênero da poesia, tendo-se em vista que foi publicado ainda no período modernista. A estrutura de sua construção visual está mais próxima da prosa e a linguagem adotada corrobora esta escolha. São nove versos que correspondem a frases dispostas em parágrafos, criando um conjunto que se assemelha a um bloco ou estrofe. O léxico escolhido é próprio de um texto descritivo que, semanticamente, cria a aproximação com o texto jornalístico de cunho policial.

O segundo, outro célebre poema de *Libertinagem*, também foi construído em versos livres, dispostos em um só agrupamento, como uma estrofe única; todavia, apresenta uma estrutura visual e sonora menos prosódica que o primeiro. Destaca-se, contudo, o seu título, extenso e bastante sugestivo pelas características descritiva e explicativa, de ordem narrativa. O poema continua seguindo este formato de extensão deliberadamente horizontal, abrindo com um verso extremamente longo para os padrões tradicionais; este procedimento se justifica pelo conteúdo do verso, no qual se descreve de uma só vez as características da figura que protagoniza o poema. Segue-se um verso de tamanho menor e depois três versos breves que dinamizam a narrativa. O sexto e último verso é longo, porém menor que o primeiro, e também contrasta visualmente com o trio de versos breves formados unicamente por verbos de conotação festiva. Nesse ponto, cria-se um interessante efeito semântico através dos significados agregados aos quatro versos finais do poema devido à contraposição de sentidos. Supondo-se, por exemplo, que eles seguissem uma construção diferente, na qual formassem um único verso, atenuar-se-ia a sensação de ideias em choque ou oposição. Imagine-se: 'Bebeu, cantou, dançou, depois se atirou na



Lagoa Rodrigo de Freitas e morreu afogado'. Nota-se que o efeito de contraste entre as ideias se suaviza devido à ausência de contraste visual que se cria entre os versos que foram unidos. Existe, portanto, uma intensificação do significado da morte por meio da pausa dada pelo ponto final e até mesmo pelo *design* do texto neste verso que fecha o poema. Ou seja, a representação da morte - do suicídio - ganha um impacto maior pela disposição dos versos na estrofe. A construção do poema, aberta em paisagem, como a própria Lagoa Rodrigo de Freitas, revela a relação entre forma e conteúdo, entre personagem e cenário, ou, ainda, mostra-se como um jornal aberto no qual se encontra a notícia que inspirou o poema.

Analisando-se mais atentamente os aspectos da representação da morte em relação a tal "notícia de jornal" referida no título do poema, verifica-se que o eu lírico é um observador relatando a trajetória trágica da personagem João Gostoso - nome que sugere, ao contrário, humor e sensualidade; mais do que isso, todo o verso inicial é descritivo, mas com uma conotação ambígua que se comprova pelo fim destinado ao personagem, com o seu inesperado ato de suicídio. Os três versos breves que antecedem o fechamento do poema - "Bebeu/Cantou/Dançou" - criam uma gradação sonora decrescente em contraste com os versos anteriores, simulando e simbolizando verbalmente a queda suicida, que acontece logo em seguida. O desenlace deste enredo conciso se dá de maneira direta, em uma linguagem que denota uma aparente frieza do eu lírico, que, em realidade, pretende causar desconforto a fim de enfatizar a gravidade do ato cometido.

A personagem João Gostoso do "Poema tirado de uma notícia de jornal" representa o papel do típico malandro carioca e remete a um rol variado de personagens similares, tanto literários quanto reais. Suas características lembram, por exemplo, as do músico popular José Barbosa da Silva, o "Sinhô", cujo valor musical e humano é enaltecido por Manuel Bandeira na notável crônica "O enterro de Sinhô", outra que integra as *Crônicas da Província do Brasil*. Nela, Bandeira relata a trajetória artística do músico carioca, mesclada a histórias pessoais, as quais, em certos momentos, apresentam semelhanças às de João Gostoso, assim como o Zeca Patrocínio, outra personagem real descrita e homenageada por Bandeira nesta crônica, cujas qualidades de malandro carioca são estendidas ao Sinhô:

J. B. Silva, o popular Sinhô dos mais deliciosos sambas cariocas, era um desses homens que ainda morrendo da morte mais natural do mundo dão a todos a impressão de que morreram de acidente. Zeca Patrocínio, que o adorava e com quem ele tinha grandes afinidades de temperamento, era assim também: descarnado, lívido, frangalho de gente, mas sempre fagueiro, vivaz, agilíssimo, dir-se-ia um moribundo galvanizado provisoriamente para uma farra. Que doença era a sua? Parecia um tísico nas últimas. Diziam que tinha muita sífilis. Certamente o rim estava em pantanas. Fígado escangalhado. Ouvia-se de vez em quando que o Zeca estava morrendo. Ora em Paris, ora em Todos os Santos, subúrbio da Central. E de repente, na avenida, a gente encontrava o Zeca às três da madrugada, de *smoking*, no auge da excitação e da verve. Assim me aconteceu uma vez, e o que o punha tão excitado naquela ocasião era precisamente a última marcha carnavalesca de Sinhô, o famoso "Claudionor"... (BANDEIRA, 2006, p. 97)

Curiosamente, Sinhô morreu no ano de 1930, mesmo ano em que Bandeira publicou *Libertinagem*, livro onde se encontra "Poema tirado de uma notícia de jornal". Consciente dos ideais estéticos modernistas, Bandeira põe em prática um dos preceitos básicos do movimento: falar das coisas da vida brasileira utilizando uma linguagem informal, acessível tanto ao povo quanto à elite. Ele se alimenta da realidade carioca e a recria em seus escritos em prosa e em versos. No que tange às circunstâncias da morte de Sinhô, verifica-se uma semelhança com a representação da morte de João Gostoso. Pode-se vislumbrar um paralelo entre os dois casos quanto ao imprevisto de suas mortes, apesar do histórico boêmio de ambos. Supõe-se que João Gostoso teve uma trajetória de vida breve e intensa, que terminou inesperadamente, visualizada até mesmo na composição breve do poema. Na crônica de qualidades elegíacas, o tom nostálgico rememora o último encontro do poeta com o sambista Sinhô:

Vi-o pela última vez em casa de Álvaro Moreyra. Sinhô cantou, se acompanhando, o "Não posso mais, meu bem, não posso mais", que havia composto na madrugada daquele dia, de volta de uma farra. Estava quase inteiramente afônico. Tossia muito e corrigia a tosse bebendo boas lambadas de Madeira R. Repetiu-se a toada um sem-número de vezes. Todos nós secundávamos em coro. Terán, que estava presente, ficou encantado.



Não faz uma semana eu estava em casa de um amigo onde se esperava a chegada de Sinhô para cantar ao violão. Sinhô não veio. Devia estar na rua ou no fundo de alguma casa de música, cantando ou contando vantagem, ou então em algum botequim. Em casa é que não estaria; em casa, de cama, é que não estaria. Sinhô tinha que morrer como morreu, para que a sua morte fosse o que foi: um episódio de rua, como um desastre de automóvel. Vinha numa barca da ilha do Governador para a cidade, teve uma hemoptise fulminante e acabou. (BANDEIRA, 2006, p. 98)

Assim como a personagem do "Poema tirado de uma notícia de jornal", o sambista Sinhô morre inesperadamente. Seu estilo de vida privilegiava a liberdade e a alegria, respirava música e boêmia; ele não poderia morrer de outra maneira, como bem observara Bandeira. Na ficção, o fim inesperado de João Gostoso acontece de uma forma mais dramática, senão também romântica, pela tonalidade mórbida do ato suicida. Seus últimos momentos foram como uma celebração do estilo de vida boêmio, para o qual dedicou seu maior feito - a própria morte.

Dentro deste mesmo espírito, a representação da morte no poema "Tragédia brasileira" apresenta um tom de fatalidade pela relação direta com as manchetes de jornais. A palavra "tragédia", por sua vez, imediatamente remonta às origens do teatro e das tragédias gregas. Há, entretanto, componentes que destoam dessas características, tal como a incorporação da ironia e o toque de humor, como se percebe nestes versos: "Quando Maria Elvira se apanhou de boca bonita, arranjou logo um namorado. / Misael não queria escândalo. Podia dar uma surra, um tiro, uma facada. Não fez nada disso: mudou de casa.". (BANDEIRA, 1993, p. 160). Observe-se que, neste último verso, a personagem Misael começa não somente uma mudança de endereço por causa das traições da amante, como também uma alteração emocional que o poderia levar a cometer um ato impensado contra ela, tal como dar-lhe "uma surra, um tiro, uma facada". A versão do trágico se encontra neste poema de Bandeira mais próximo do conceito rodrigueano de tragédia, tipicamente brasileira. Esta afirmação se comprova pelo destino final das personagens: "Por fim na Rua da Constituição, onde Misael, privado de sentidos e de inteligência, matou-a com seis tiros, e a polícia foi encontrá-la caída em decúbito dorsal, vestida de organdi azul.". (BANDEIRA, 1993, p. 160)

Os elementos de composição, como se constata nos versos citados anteriormente, estão traduzidos no texto bandeiriano por meio de uma narrativa ficcional quase didática do eu lírico observador, construída através de uma linguagem descritiva e de um léxico de contornos puramente conotativos. Com esses procedimentos, revela-se a intenção do autor em criar uma verossimilhança dos fatos narrados, dando margem a conexões do texto com a própria realidade. Essas características textuais ficam evidenciadas no seguinte trecho do poema:

Viveram três anos assim.

Toda vez que Maria Elvira arranjava namorado, Misael mudava de casa.

Os amantes moraram no Estácio, Rocha, Catete, Rua General Pedra, Olaria, Ramos, Bonsucesso, Vila Isabel, Rua Marquês de Sapucaí, Niterói, Encantado, Rua Clapp, outra vez no Estácio, Todos os Santos, Catumbi, Lavradio, Boca do Mato, Inválidos...

Por fim na Rua da Constituição, onde Misael, privado de sentidos e de inteligência, matou-a com seis tiros, e a polícia foi encontrá-la caída em decúbito dorsal, vestida de organdi azul. (BANDEIRA, 1993, p. 160)

Os versos finais de "Tragédia Brasileira" são o desfecho de um enredo ao estilo rodrigueano. Lembram as histórias da vida privada, igualmente ambientadas nos subúrbios cariocas. Nelas, o cronista Nelson Rodrigues (que foi repórter policial) revelava ser, assim como Bandeira, um notável observador da vida cotidiana, especialmente da vida dos casais, os quais, em suas crônicas e peças teatrais, geralmente sofrem e cometem traições amorosas, resultando não raramente em mortes. Já Manuel Bandeira, de fato surpreende com este poema de temática trágico-amorosa, não sendo comum em seu repertório poético tal abordagem do amor ou da morte.

O vínculo com a realidade da vida carioca se faz em grande parte pela tragicômica listagem de bairros no penúltimo verso, muitos deles, imagina-se, existentes até os dias atuais. São reinvenções como essas, extraídas da vida real, que transformam uma mera notícia de jornal em um texto literário. Essa sequência de nomes próprios, alguns



inusitados como "Boca do Mato" e "Inválidos", acrescenta ao verso e ao poema um certo humor-trágico rodrigueano e proporciona uma dinâmica sonora carregada de ironia, que se completa com o fatídico local - "Rua da Constituição" - onde, curiosamente, a personagem Misael - "funcionário da Fazenda" - comete homicídio contra a personagem Maria Elvira - ex-meretriz. A representação da morte dada por homicídio não está explicitada no título do poema, mas o conteúdo dramático já está anunciado, como uma manchete prenunciando a notícia, funcionando como um meio de instigar a curiosidade do leitor.

Ocorre tanto no poema "Tragédia brasileira" quanto em "Poema tirado de uma notícia de jornal" a valorização humana presente nos aspectos cotidianos mais populares. Bandeira demonstra, pela poesia e pela prosa, sua vivência e simpatia pelo modo de vida simples dos moradores dos morros e dos subúrbios do Rio de Janeiro; se sensibiliza com as dificuldades diárias do povo pela sua sobrevivência; admira o humor e a esperteza do malandro carioca; retrata a boêmia carioca através da paixão que tem pela música, mas fala também do seu lado melancólico. Neste sentido, as referências vinculadas à realidade absorvidas (e retrabalhadas) pelo poeta estão visíveis em vários elementos do texto, como nos lugares escolhidos para cenários das histórias narradas: Lagoa Rodrigo de Freitas, Lapa, Estácio, Catete, Olaria, Ramos, Bonsucesso, Vila Isabel, Rua Marquês de Sapucaí, Niterói, Todos os Santos, etc. Estão, também, nas características dadas às personagens: "Misael, funcionário da Fazenda, com 63 anos de idade. / Conheceu Maria Elvira na Lapa - prostituída, com sífilis, dermite nos dedos, uma aliança empenhada e os dentes em petição de miséria."; "João Gostoso era carregador de feira livre e morava no morro da Babilônia num barracão sem número.". E, estão presentes, ainda, no comportamento dessas figuras:

Misael tirou Maria Elvira da vida, instalou-a num sobrado no Estácio,
pagou médico, dentista, manicura... Dava tudo quanto ela queria.

Quando Maria Elvira se apanhou de boca bonita, arranjou logo um
namorado.

Misael não queria escândalo. Podia dar uma surra, um tiro, uma facada.
Não fez nada disso: mudou de casa.

(BANDEIRA, 1993, p. 160)

Uma noite ele chegou no bar Vinte de Novembro

Bebeu

Cantou

Dançou

(BANDEIRA, 1993, p. 136)

Nota-se, na primeira citação, que os três versos sintetizam o comportamento das personagens, acrescentam às suas personalidades alguns contornos psicológicos necessários para dar sentido aos fatos narrados. Tais procedimentos remetem à construção de um texto literário narrativo, próprio da prosa de ficção, as quais foram tomadas pelo poeta como um recurso para a estruturação estético-poética do poema. Em uma visão contemporânea da literatura, poder-se-ia admitir que este poema apresenta, em termos de gênero, um perfil híbrido que o permite ser lido paralelamente como um miniconto, sem perder, contudo, o seu notável valor poético. Na segunda citação, verifica-se que o comportamento boêmio da personagem é enfatizado pela objetividade da linguagem, que se reduz nos verbos beber, cantar e dançar, denotando o perfil do malandro carioca que, apesar da miséria do dia-a-dia, entrega-se aos prazeres da noite. Estas características de composição das personagens retratadas nos dois poemas, são visíveis também nas personagens reais da crônica "A morte de Sinhô", com as quais é possível se fazer uma analogia:

Seu corpo foi levado para o necrotério do Hospital Hahnemaniano, ali no
coração do Estácio, perto do Manguê, à vista dos morros lendários... A
capelinha branca era muito exigua para conter todos quanto queriam bem ao
Sinhô, tudo gente simples, malandros, soldados, marinheiros, donas de



rendez-vous baratos, meretrizes, *chauffeurs*, macumbeiros (lá estava o velho Oxunã da Praça Onze, um preto de dois metros de altura com uma belide num olho), todos os sambistas de fama, os pretinhos dos choros dos botequins das ruas Júlio do Carmo e Benedito Hipólito, mulheres dos morros, baianas de tabuleiro, vendedores de modinhas... Essa gente não se veste toda de preto. O gosto pela cor persiste deliciosamente mesmo na hora do enterro. Há prostitutazinhas em tecido opala vermelho. Aquele preto, famanaz do pinho, traja uma fatiota clara absolutamente incrível. As flores estão num botequim em frente, prolongamento da câmara-ardente. Bebe-se desbragadamente. Um vaivém incessante da capela para o botequim. Os amigos repetem piadas do morto, assobiam ou cantarolam os sambas ("Tu te lembras daquele choro?"). No cinema da rua Frei Caneca um bruto cartaz anunciava *A última canção* de Al Johnson. Um dos presentes comenta a coincidência. O Chico da Baiana vai trocar de automóvel e volta com um *landaulet* que parece de casamento e onde toma assento a família de Sinhô. Pérola Negra, bailarina da companhia preta, assume atitudes de estrela. Não tem ali ninguém para quebrar aquele quadro de costumes cariocas, seguramente o mais genuíno que já se viu na vida da cidade: a dor simples, natural, ingênua de um povo cantador e macumbeiro em torno do corpo do companheiro que durante tantos anos foi por excelência intérprete de sua alma estoica, sensual, carnavalesca. (BANDEIRA, 2006, p.99)

O autor reúne neste trecho, as características físicas e comportamentais de figuras reais com as quais convivera, seus modos de vestir e costumes. Mais do que isso, Bandeira retrata a maneira como essas figuras tipicamente cariocas se comportavam diante da morte de outrem, em um ritual repleto de referências culturais locais, e de particularidades descritas com extremo lirismo. Tal teor lírico, mais característico na poesia, reafirma a capacidade do poeta em transformar fatos reais em interpretações quase ficcionais da realidade; e em um processo contrário, percebemos na poesia a influência da prosa jornalística. Assim, o trabalho de cronista ofereceu a Bandeira não somente a possibilidade financeira de garantir a sua sobrevivência, mas também de alimentar seu imaginário de uma forma diferenciada, ampliando-o com as experiências tiradas das crônicas e, paralelamente, aplicando seu talento poético na produção das crônicas.

O trecho extraído da crônica sobre a morte do sambista Sinhô destaca o momento do seu velório, quando as emoções das figuras retratadas desfilam diante do cronista de uma forma bastante poética. O vestuário e as características físicas revelam suas personalidades e reações diante da presença do amigo morto. Os costumes simples e as maneiras exageradas (mas naturais) dessas personagens reais inspiram Bandeira a recriá-las como personagens fictícias em seus poemas de contornos jornalísticos (Misael, Maria Elvira e João Gostoso). As representações da morte em "Tragédia brasileira" e "Poema tirado de uma notícia de jornal" são, como nos contos de Rodrigo M. F. de Andrade analisados por Bandeira, "transposições da realidade, mas transposições executadas com uma segurança de mão que as equipara à invenção". (BANDEIRA, 2006, p. 204)

É próprio do escritor modernista se apropriar de técnicas de gêneros diversos ou até mesmo de outras linguagens artísticas e recriá-las através da linguagem literária. Manuel Bandeira exercita este preceito com maestria e se destaca ainda por sua originalidade temática dentro da representação da morte em poesia e prosa. Do mesmo modo, verificou-se que a representação da morte na obra do artista plástico Oswald Goeldi permite uma leitura conjunta com a obra de Bandeira, valorizando, assim, o estudo desta temática no contexto do Modernismo. A morte, além de apresentar-se como um tema literário de grande complexidade é, sem dúvida, um assunto essencial dentro da obra bandeiriana, sobretudo pela sua capacidade em tratar dos grandes sentimentos humanos através de uma linguagem caracterizada por uma simplicidade obtida através do rigor formal e, principalmente, com extrema sensibilidade poética.

Referências

- BANDEIRA, Manuel. **Estrela da Vida Inteira**. 20. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- _____. O enterro de Sinhô. In: _____. **Crônicas da Província do Brasil**. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 97-99.



_____. O heroísmo de Carlito. In: _____. **Crônicas da Província do Brasil**. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 219-222.

_____. Velórios. In: _____. **Crônicas da Província do Brasil**. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 203-205.

NAVES, Rodrigo. **Goeldi**. São Paulo: Cosac & Naify, 1999, p. 52.



O texto/enunciado literário sob escopo total ou parcial da teoria bakhtiniana



Cem anos de solidão as vozes silenciadas na arena da história

Ângela da Silva Leonardo (SME/Londrina)
Devalcir Leonardo (UEM)

RESUMO: Este artigo tem como objetivo propor uma leitura dos discursos materializados nas vozes sociais dos personagens do livro *Cem anos de solidão* de Gabriel García Marquez. Buscar-se-á a partir do personagem José Arcádio Segundo aplicar os conceitos de dialogismo e polifonia oriundos do teórico Mikhail Bakhtin (2008). Para BAKHTIN, o gênero romance é polifônico por natureza porque resultam de muitas vozes que se polemizam. Na mesma linha Carlos Alberto Faraco (2009) apresenta dois conceitos fundamentais que servirão para análise do romance, sendo o diálogo entendido como um espaço de luta entre as vozes sociais, de um lado que buscam impor e se centralizar, silenciando as vozes. E aquelas que procuram se fazer ouvir como a paródia, a ironia, etc. O livro retrata a angústia e o sofrimento de pessoas marcadas pela solidão e pela guerra. Com um realismo fantástico García Marquez nos remete a um imaginário de situações vividas em diversos países latinos que sofreram com a ditadura, situações de massacre, e de extermínio. Palavras-chave: Discurso; polifonia; literatura latino-americana.

Introdução

O presente artigo tem como objetivo aplicar os conceitos de dialogismo e polifonia tendo como base os estudos de Bakhtin (2008) e Faraco (2009). O texto literário que servirá para aplicação dos conceitos bakhtiniano será o romance *Cem anos de solidão* (2003), de Gabriel Garcia Marques. Para aplicar os conceitos acima citados, tomaremos como recorte no romance, os fatos que discorrem sobre greve e o conflito com o exército na cidade de Macondo.

A escolha de temas como dialogismo e polifonia se justificam pela amplitude e complexidade destes conceitos que transitam pela linguística e também pela literatura. Assim, trabalhos que revistem a literatura do escritor Gabriel Garcia Marques atualizam e revigoram as problemáticas abordadas no romance, bem como, possibilitam uma ampliação dos leitores e leituras desta obra-prima universal. Além disso, ao aplicar os conceitos bakhtianos faz com que a obra ganhe novas leituras ampliando as possibilidades de atualização dos mecanismos discursivos.

Portanto, o presente artigo tem como finalidade apresentar uma análise didático-comparativo entre as categorias linguística e literárias, sendo elas: a polifonia e o dialogismo. Estas categorias se constituem como zonas intermediárias unificadas no campo da linguagem humana.

Polifonia e dialogismo: uma chave de leitura

No livro *Problemas da Poética de Dostoiévski*, Bakhtin (2008), desenvolveu o conceito de que um texto é polifônico porque apresentam diferentes vozes sociais, para ele, Dostoiévski era como Prometeu porque ele "não cria escravos mudos como faz Zeus, mas pessoas livres, capazes de colocar-se lado a lado com seu criador, de discordar dele e até de rebelar contra ele". Tendo como base o romance de Dostoiévski, Bakhtin (2008), amplia o conceito de polifonia para todo o gênero, uma vez que, a polifonia está presente em toda enunciação por meio das diversas vozes que se materializam em vários discursos. Assim, Bakhtin (2008), definiu Dostoiévski, como o criador do romance polifônico, sendo que em seus textos, apresentam-se diversas vozes ideológicas que se contradizem, e que se



coexistem, pois apresentam vários pontos de vista. Portanto, o romance polifônico então se contrapõe ao romance monológico devido sua hibridez de vozes.

Segundo Barros (2003), os textos são dialógicos porque resultam do embate de muitas vozes sociais; podem, no entanto, produzir efeitos de polifonia, quando essas vozes ou algumas delas deixam-se escutar, ou de monofonia, quando o diálogo é mascarado e uma voz, apenas, faz-se ouvir, esse conceito está relacionado ao que Fiorin (2003), descreve como forças centrípetas, que busca uma unicidade do discurso, um monologismo, um fechamento e uma homogeneidade. Em contrapartida, as forças centrífugas que buscam a heterogeneidade, a diversidade das vozes e do discurso (FIORIN, 2003. p. 06).

Numa perspectiva dialógica Bakhtin (2010), apresenta uma linguagem viva e concreta que se completa na interação de vida real de discursos, o que contribui para a formação da consciência humana. Assim, o que pronunciamos ou escutamos não são palavras, "mas verdades ou mentiras, coisas boas ou más, importantes ou triviais, agradáveis ou desagradáveis, etc. (BAKHTIN; VOLOCHÍNOV, 2010, p. 98, 99). A palavra é carregada de discursos ideológicos, na qual podem possibilitar diferentes sentidos, dependendo do contexto social, e do grupo social a qual pertence os falantes. "É assim que compreendemos as palavras e somente reagimos àquelas que despertam em nós ressonâncias ou concernentes à vida" (BAKHTIN; VOLOCHÍNOV, 2010, p. 98, 99). Sendo assim, apontamos que no romance *Cem anos de solidão* (2003) os conflitos ideológicos estão materializados em discursos que podem ser desvelados a partir dos conceitos bakhtinianos.

Cem anos de silêncio: um diálogo entre literatura e linguística

A obra *Cem anos de solidão* (2003) de Gabriel García Marquez, conta a história da família Buendía-Iguarán. Tudo tem início com a união dos primos José Arcádio Buendía e Úrsula Iguarán que fogem da sua cidade natal e fundam Macondo. Idealizada pelo patriarca em pouco tempo Macondo se transforma em uma cidade, onde ocorre a trama da família perpassando várias gerações de encontros e desencontros. Como um ritual a matriarca Úrsula dava os mesmos nomes para seus descendentes, que além dos nomes estes também herdavam suas características físicas e psicológicas.

O livro retrata a angústia e o sofrimento de pessoas marcadas pela solidão e pela guerra. Com um realismo fantástico García Marquez nos remete a um imaginário de situações vividas em diversos países latinos que sofreram com as ditaduras, situações de massacre, e de extermínio. É nesse cenário de guerras e mortes que se aplicarão os conceitos de dialogismo e polifonia de Bakhtin evidenciando as arenas de poder materializadas nos discursos dominantes.

Neste sentido, a forma do romance escrito na perspectiva do realismo fantástico, com características típicas do realismo maravilhoso, pois segundo Rodrigues (1988, p. 65) "Do ponto de vista do material literário, têm como intertexto sobretudo os mitos e lendas (o vodu, as superstições, etc.), e em muitas delas perpassa o material das crônicas da conquista da América". Assim, a forma e o conteúdo do romance unem-se na perspectiva de problematizar o discurso monológico instaurado pelo poder hegemônico, pois, como conclui Rodrigues (1988, p. 65) "[...] procura reescrever criticamente a história da América em sua origem". Logo os elementos maravilhosos em destaque no romance reforçam o jogo dialógico e polifônico apresentado por Bakhtin, pois retomam as bases primitivas de fundação mítica dos povos latinos.

Para esta análise foi feito um recorte da obra, na qual apresenta a luta de trabalhadores - sindicalistas por melhores condições de trabalho para o plantio de bananas. A escolha deste trecho se faz necessário porque é possível identificar os discursos presentes, a relação dialógica e a polifonia bakhtiniana uma vez que apresentam "várias vozes que se polemizam entre si" (BARROS, 2003, p. 6), além de demarcar um processo dialógico com fatos históricos.

Carlos Alberto Faraco, ao discutir as ideias bakhtinianas, apresenta dois conceitos fundamentais que servirão para análise do romance, sendo o diálogo entendido como um espaço de luta entre as vozes sociais. De um lado, aquelas que buscam impor certa centralização verboaxiológica por sobre o plurilinguismo real, (**forças centrípetas**) e aquelas que correm continuamente as tendências centralizadoras tais como a paródia e o riso de qualquer natureza, a ironia, a polêmica explícita ou velada, a hibridização ou a reavaliação, a sobre posição de vozes etc. (**forças centrífugas**) (FARACO, 2009 pp. 69-70.).

Diante disso, percebe-se que o primeiro discurso que aparece bem demarcado é o dos trabalhadores em uma situação de conflito, pois estão vivenciando uma greve na categoria sem perspectivas de melhorar a situação. "Quando os trabalhadores redigiram uma lista de



pedidos unânime, muito tempo se passou sem que se pudessem notificar oficialmente à companhia bananeira" (MARQUEZ, 2003, p. 276). Toda tentativa de negociação se barrava nos advogados, e "procuradores da companhia bananeira" que não mediam esforços para defender seus clientes. Foi então que os trabalhadores como último recurso buscaram ajuda do supremo tribunal "Cansados daquele delírio hermenêutico, os trabalhadores repudiaram as autoridades de Macondo e subiram com as suas queixas aos tribunais supremos" (MARQUEZ, 2003, p. 276). Esse, por sua vez, declara que a companhia bananeira "não tinha, nem tinha tido nunca nem teria jamais, trabalhadores a seu serviço, mas sim que os recrutava ocasionalmente e em caráter temporário" (MARQUEZ, 2003, p. 277).

A luta encampada pelos trabalhadores já sinaliza um desfecho trágico, no entanto, isso não impede de reafirmar um discurso que muitas vezes ficam silenciados na sociedade, a luta por justiça e por direitos humanos.

A grande greve estourou.[...] Lá estava José Arcadio Segundo, no dia em que se anunciou que o exército tinha sido encarregado de restabelecer a ordem pública. Embora não fosse homem de presságios, a notícia foi para ele como um anúncio de morte que tinha esperado desde a manhã distante em que o Coronel Gerineldo Márquez lhe permitira ver um fuzilamento (MARQUEZ, 2003, p. 277).

O protagonista nesta fase do livro é José Arcadio Segundo, o qual empresta o seu olhar para apresentar os conflitos vividos pelos trabalhadores em choque com o exército a mando do dono da empresa Sr. Brown. Como resposta aos atos de insubordinação, tumulto na sociedade e principalmente na defesa da propriedade privada o exército é convocado para cumprir o seu papel de força coerciva contra aqueles que representavam um obstáculo para as forças produtivas.

[...] eram três regimentos cuja marcha pautada por tambor de galés fazia a terra trepidar. [...] Embora demorassem mais de uma hora a passar, davam a impressão de ser uns poucos pelotões andando em círculo, porque eram idênticos, filhos da mesma mãe, e todos suportavam com igual imbecilidade o peso das mochilas e dos cantis, e a vergonha dos fuzis com as baionetas caladas, e a ferida da obediência cega e o sentido da honra (MARQUEZ, 2003, p. 276).

O diálogo das vozes muito bem apresentadas demonstra dois discursos distintos, o da classe trabalhadora em busca de melhores condições de sobrevivência; e da classe dominante defendendo o direito adquirido da propriedade privada sem medir esforços para que a "ordem pública" fosse restabelecida.

Imediatamente após se exibirem em Macondo, os soldados puseram de lado os fuzis, cortaram e embarcaram as bananas e movimentaram os trens. Os trabalhadores, que até então se haviam conformado com esperar, atiraram-se ao mato sem mais armas que os seus facões de trabalho, e começaram a sabotar a sabotagem. Incendiaram fazendas e armazéns, destruíram os trilhos para impedir o trânsito dos trens, que começavam a abrir caminho a fogo de metralhadora, e cortaram os fios do telégrafo e do telefone. Os canais de irrigação tingiram-se de sangue. O Sr. Brown, que estava vivo no galinheiro eletrificado, foi tirado de Macondo com a sua família e as de Outros compatriotas seus, e conduzido para território seguro sob a proteção do exército (MARQUEZ, 2003, p. 278).

O confronto entre exército e trabalhadores acontece na presença de pessoas da comunidade, (crianças, esposas, e amigos), o uso da força servirá como exemplo para outros trabalhadores que ousarem desafiar o poder estabelecido. "A situação ameaça evoluir para uma guerra civil desigual e sangrenta quando as autoridades fizeram um apelo aos trabalhadores para que se concentrassem em Macondo" (MARQUEZ, 2003, p. 278). A pedido das autoridades todos os trabalhadores se reuniram na praça central esperando que se resolvessem o conflito, foi então que o tenente leu o "Decreto Número 4 do Chefe Civil e Militar da província [...] em três artigos de oitenta palavras classificava os grevistas de *quadrilha de malfeitores* e facultava ao exército o direito de matá-los a bala" (MARQUEZ, 2003, p. 279).

Restando apenas um sobrevivente, José Acórdio Segundo, que ao acordar percebeu que estava no trem "deitado sobre os mortos e que não havia um espaço livre no vagão, exceto o corredor central" (MARQUEZ, 2003, p. 281). O protagonista José Arcadio Segundo ao percebe que tinha sobrevivido ao massacre volta à Macondo e, então, toma consciência da quantidade de mortos que o confronto causou,



- Deviam ser uns três mil - murmurou.
- O quê? - Os mortos - esclareceu ele. - Deviam ser todos que estavam na estação.
A mulher mediu-o com um olhar de pena. "Aqui não houve mortos", disse. "Desde a época do seu tio, o coronel, que não acontece nada em Macondo" (MARQUEZ, 2003, p. 282).

O que mais chama a atenção do protagonista é o silêncio da população diante de tal fato. Sendo que antes de chegar a casa ele ouviu várias vezes a mesma coisa "Não houve mortos", "e o único sinal humano era o primeiro toque para a missa" (MARQUEZ, 2003, p. 282).

Os discursos são materializados em confrontos que no decorrer da História tenta-se impor o silêncio aos perdedores e reafirmar o discurso dominante, portanto do vencedor.

Esse processo de convencimento do discurso dominante é explicado por outro conceito de Bakhtin, o cronótopo, este termo remete ao conjunto de relações entre o espaço e o tempo, Bakhtin (1997, p. 272) segundo o teórico "um cronótopo específico e importante: a "Natureza'". O destaque pela importância deste cronótopo se dá pela sua condição cíclica, nesta análise pode explicar a imposição do discurso dominante por meio de duas imagens chaves: o sino da igreja e a chuva. Duas manifestações a primeira humana e a segunda ligada à natureza, mas que se unificam para reafirmar uma transformação do espaço e das pessoas, materializado na assertiva "Aqui não houve mortos" (MARQUEZ, 2003, p. 282).

Nesta passagem, inicia-se o processo de imposição do discurso dominante, mas que se choca com o discurso do dominado representado pela voz do protagonista, que ironicamente cita o "toque para a missa" como "único sinal humano". A ocultação do discurso verdadeiro é apresentado pela ironia e pela metáfora da chuva. A igreja representa uma aliada que ficou ao lado do discurso dominante, a imagem da chuva que cai torrencialmente após o massacre, lavou as pistas e a memória coletiva, como afirma o protagonista nesta passagem,

Aureliano Segundo, irmão de José Arcádio Segundo diz: [...] Na noite anterior tinham lido uma comunicação nacional extraordinária, para informar que os operários tinham obedecido à ordem de evacuar a estação e se dirigiram para as suas casas em caravanas pacíficas (MARQUEZ, 2003, p. 283).

Neste trecho, o discurso oficial só é reafirmado pela força do exército, e pela informação vinculadas aos meios de comunicação de massa. Percebe-se então que o conceito de diálogo, apresentado por Faraco como um espaço de luta entre as vozes sociais, está representada pelo discurso oficial como a força centrípeta que busca destruir o discurso real, utilizando os meios de comunicação para apresentar informações que são pensadas a partir da visão do dominador, e pelo discurso real que procura apresentar os fatos como eles são, representando assim, a força centrífuga,

[...] continuava chovendo. A versão oficial, mil vezes repetida e repisada em todo o país por quanto meio de divulgação o Governo encontrou ao seu alcance, terminou por se impor: não houve mortos, os trabalhadores satisfeitos tinham voltado para o seio das suas famílias, e a companhia bananeira suspendia as suas atividades até passar a chuva. (MARQUEZ, 2003, p. 284,).

O desaparecimento da versão real e a vitória da versão oficial é um exemplo de dialogismo histórico, uma vez que "um autor está sempre na relação dialógica com os outros e, na polifonia, sua voz é chamada com as outras tantas vozes da sociedade em que se insere" (PIRES et al., 2010, p. 68), a tentativa de apagamento da história real no romance leva o leitor a se identificar com um discurso dito anteriormente, que pode ser materializado em alegorias como na figura do cultivo da banana, no romance, que possibilita ao leitor uma associação em todo processo de colonização da América Latina. Pois a ideia de progresso justificou e ainda justifica o massacre dos povos indígenas, negros, enfim de toda classe trabalhadora.

A polifonia assume uma posição de confronto do discurso real e do discurso dominante que remete ao leitor uma visão dos fatos reais, em contraposição com o discurso da ideologia dominante.

Se por um lado o capitalismo reduz os indivíduos à condição de objetos, por outro também provoca a maior estratificação social e o maior número de conflitos da história da sociedade humana, gerando vozes e consciências que



resistem a tal redução. E Bakhtin afirma que o romance polifônico só pode realizar-se na era capitalista (Bezerra, 2005, p. 193 apud Pires e Tamanini-Adames, 2010, p. 73).

Embora se sobressaia o discurso do dominante, pela imposição dos meios de comunicação, não se pode negar que há outras vozes buscando serem ouvidas, pois segundo Bakhtin (2010, p. 36) "[...] A consciência adquire forma e existência nos signos criados por um grupo organizado no curso de relações sociais". Portanto, assume-se como "natural" as tragédias impostas à classe trabalhadora, criando um sentimento de alienação, como aconteceu nesta passagem do romance, dando a entender que tudo não passou de um sonho: "Claro que foi um sonho", insistiam os oficiais. "Em Macondo não aconteceu nada, nem está acontecendo nem acontecerá nunca. É um povoado feliz." Assim consumaram o extermínio dos líderes sindicais. (MÁRQUEZ, 2003, p. 284).

Considerações finais

As teorias bakhtinianas contribuem muito para aprofundar questões como essas apresentadas no decorrer do romance, em especial neste trecho que foi destacado, perceber os diversos discursos que permeiam a obra literária, pois compreendemos que o diálogo se dá por uma constante tensão das *forças centrípetas e centrífuga*, sendo que a princípio ocorre a imposição do discurso dominante, mas que é constantemente posta à prova por meio das vozes oprimidas nas quais são representadas por metáforas, ironias e abordagem dos fatos históricos e polêmicos que muitos deles não passam de um sonho para os dias atuais.

Portanto, ao ler o romance *Cem anos de solidão* (2003) que abordam temas como injustiças sociais, resistência, solidão, morte e vida. Esta obra, todavia, revela o mais humano e desumano das personagens, possibilitando aos leitores um constante olhar dialógico para mundo atual, pois os mecanismos de dominação discursivos ganham força, criando grandes paradoxos para o século XXI, dando destaque para superação das injustiças sociais na distribuição das riquezas para sobrevivência da humanidade. Assim, ao revisitar a literatura e aplicá-la à vida social, conceitos como dialogismo e polifonia tornam-se chaves para uma reinterpretação dos fatos sociais evidenciando as *veias abertas* silenciadas e estancadas em todo processo de colonização da América Latina.

Referências

- BAKHTIN, M. (VOLOCHÍNOV, V. N). **Marxismo e filosofia da linguagem**. Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem 4ª ed. Tradução por Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010
- Bakhtin, Mikhail Mjkhailovitch, **Estética da criação verbal**. Tradução feita a partir do francês por Maria Emsantina Galvão G. Pereira revisão da tradução Marina Appenzellerl. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- _____. **Problemas da poética de Dostoievski**. 2.ed. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- BARROS, Diana Pessoa & FIORIN, José Luiz (orgs.). **Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade**: em torno de Bakhtin. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 2003.
- FARACO, Carlos Alberto. **Linguagem & diálogo**: as idéias lingüísticas do círculo de Bakhtin. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.
- MÁRQUEZ, Gabriel García. **Cem Anos de Solidão**. Tradução de Eliane Zagury. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de S. Paulo, 2003.
- PIRES, Vera Lúcia; Tamanini-Adames, Fátima Andréia. **Desenvolvimento do conceito bakhtiniano de polifonia**. Estudos Semióticos. Disponível em: {http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es/eSSe62/2010esse62_vlpires_fatamanini_adames.pdf} . Editores responsáveis: Francisco E. S. Merçon e Mariana Luz P. de Barros. Volume 6, Número 2, São Paulo, novembro de 2010, p. 66 – 76. Acesso em 01/11/2016.
- RODIGUES, Selma Calasans. **O fantástico**. São Paulo: Editora Ática, 1988.



Letramento e (super)diversidade religiosa: uma proposta de leitura da obra literária *Minhas contas*

Gabriela de Souza Marques (UEM)
Taísa Martins Jordão (UEM)

RESUMO: A partir da década de 1990, com base na abertura política e religiosa proposta pela Constituição Federal de 1988, as políticas públicas educacionais passaram a considerar a (super)diversidade. Assim, a escola tornou-se o lugar onde princípios e valores religiosos são trazidos à tona, entretanto nem sempre a diversidade é respeitada. Percebemos o quanto a intolerância persiste e, mesmo presente na Declaração Universal dos Direitos Humanos, de 1948, o direito de cada ser humano à liberdade de pensamento e de manifestar sua religião ou crença, há um preconceito embutido, que é ideologicamente velado. Neste trabalho, apresentamos uma prática de letramento escolar que visa a discutir a diversidade religiosa calcada em uma proposta de leitura de cunho dialógico. Para tanto, analisamos a obra literária infantil *Minhas Contas* (2008), escrita por Luiz Antonio e ilustrada por Daniel Kondo, que contextualiza esse assunto tão pertinente. A partir da análise, elaboramos uma proposta de leitura pensada para o 6º ano do ensino Fundamental II. O trabalho está fundamentado teoricamente nos estudos de Bortoni-Ricardo, Machado e Castanheira (2003) sobre a leitura tutorial, e em Geraldí (1984), que versa acerca da perspectiva dialógica de leitura.

Palavras-chave: (Super)diversidade religiosa; Letramento; Ensino Fundamental II.

Considerações iniciais

No Brasil, a Constituição Federal de 1988, conhecida também como “constituição cidadã”, caracteriza-se pela abertura política e religiosa. Ela garante aos indivíduos a liberdade de consciência e de crença e assegura-lhes o livre exercício dos cultos religiosos e a devida proteção aos locais em que eles se dão. Em se tratando dos desdobramentos ao ambiente escolar, o ensino religioso passa a ser uma disciplina do Ensino Fundamental II, para a qual a matrícula do alunado é facultativa. Nota-se, pois, que as políticas públicas educacionais, calcadas na Constituição, passam a considerar a (super)diversidade religiosa. A escola, por sua vez, torna-se o lugar onde princípios e valores instituídos pela família são trazidos à tona, ademais, não se pode esquecer a sua função formadora enquanto aparelho ideológico do Estado. Diante disso e com vistas ao contexto do qual emerge a constituição cidadã, debater sobre liberdade de crença no espaço escolar, embora seja uma tarefa desafiadora, parece-nos bastante produtiva.

De acordo com Steck (2013), o direito de criticar dogmas e encaminhamentos é assegurado como liberdade de expressão, mas atitudes agressivas, ofensas e tratamento diferenciado a alguém devido à crença ou à descrença religiosa são crimes inafiançáveis e imprescritíveis. Entretanto, segundo a autora, a intolerância religiosa é velada no Brasil e, no mesmo ano de suas considerações, Caulyt (2013) reporta que as religiões africanas são o principal alvo dessa intolerância. Quantitativamente, os dados da Secretaria de Direitos Humanos da Presidência da República comprovam os apontamentos de Steck (2013): foram 252 denúncias de intolerância religiosa no ano de 2015. Esse número, em comparação ao ano de 2014, representa um aumento de 69%. Nesse ínterim, passamos a observar como uma necessidade, na escola, discussões a respeito da (super)diversidade



religiosa, uma vez que se trata de um espaço no qual esta se faz presente e, por outro lado, uma espaço em que os preconceitos podem ser revistos e as impressões equivocadas, ressignificadas.

O presente artigo propõe uma prática de letramento escolar afigurada em uma proposta de leitura da obra literária *Minhas Contas* (2008), do escritor Luiz Antonio, ilustrada por Daniel Kondo, com a qual entramos em contato ao cursar a disciplina *Letramento e Superdiversidade*, do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá (UEM), no primeiro semestre de 2016. A proposta fora elaborada à luz de uma perspectiva dialógica, a partir dos pressupostos teóricos de Geraldi (1984) e de Menegassi (1995, 2010), e pensada para o 6º ano do Ensino Fundamental II, pela linguagem empregada pelo autor e pelos próprios personagens, dentre os quais se destacam Nei e Pedro, nos quais – dadas as suas características – as crianças podem se reconhecer.

Para que o objetivo geral de arquitetar uma proposta de leitura que promova o debate acerca da (super)diversidade religiosa seja cumprido, as questões elaboradas propõem: (a) o resgate de vivências dos/as alunos/as relacionadas à religião que seguem, assim como ocorre com Nei, o personagem principal de *Minhas contas*; (b) a discussão, em uma espécie de roda de conversa, dessas vivências, de modo que os/as alunos/as apresentem aos/as colegas alguma experiência marcante que diga respeito à sua crença ou descrença religiosa; (c) a ampliação do olhar do alunado acerca do termo “religião”, à medida que percebam a existência de religiões distintas às deles e de pessoas que não possuem religião. Esses três itens constituem, também, os objetivos específicos deste trabalho.

O artigo busca divulgar, além da proposta de leitura, a obra literária da qual ela decorre, que é plurissignificativa e pode ser explorada por outros/as leitores/as que se interessem pelo tema e desejem problematizá-lo no ambiente escolar ou mesmo fora dele. O texto está organizado em duas seções: na primeira, é apresentada a fundamentação teórico-metodológica utilizada para a elaboração da proposta de leitura; na segunda, uma breve análise da obra, a proposta de leitura em si e possíveis respostas às questões levantadas. Estas demonstram uma expectativa que pode ou não ser correspondida, pois a aplicação da proposta de leitura integra nosso horizonte de pesquisas futuras.

A perspectiva dialógica de leitura e a metodologia de elaboração da proposta

Antes de tratar a respeito de uma concepção de leitura, é preciso destacar que aquela que se adota para o ensino de língua materna relaciona-se ao que se entende por ler, pela finalidade da leitura e pela forma como esta deve ser realizada. Koch e Elias (2009a) assinalam que esse entendimento implica, ainda, uma concepção de sujeito, de língua, de texto e de sentido. Dentre as concepções de leitura, este trabalho apoia-se na perspectiva dialógica, a partir do que discute Geraldi (1984), na qual o texto assume papel de mediador entre leitor/a e autor/a, isto é, o texto propicia um encontro entre o/a autor/a ausente e o/a leitor/a pelas vias da palavra escrita. Nesse processo, a língua é tida como forma de interação e o/a leitor/a, por sua vez, não é passivo/a, uma vez que pode construir sentidos para o texto a cada vez que o ler.

No que concerne ao sentido, Geraldi (1984) assevera, com base em Authier-Revuz (1982), que ele jamais é interrompido, pois é produzido nas situações dialógicas ilimitadas que constituem suas leituras possíveis. Assim, em uma perspectiva dialógica de leitura, não se busca o sentido do texto, mas atribui-se sentidos ao texto. O termo “leitura possível” pode ser entendido como “interpretação” que, a partir da fundamentação teórica aqui utilizada (MENEGASSI, 1995, 2010), é a penúltima etapa do processo de leitura, do qual trataremos mais adiante. Em síntese, pode-se dizer que, em uma perspectiva dialógica, a leitura é um processo de construção de sentidos ao texto, no qual atuam leitor/a, texto e autor/a.

A triade leitor-texto-autor remonta, em certa medida, à forma como Bakhtin (2012) define “palavra”: “(...) A palavra é uma espécie de ponte lançada entre mim e os outros. Se ela se apoia sobre mim numa extremidade, na outra apoia-se sobre o meu interlocutor. A palavra é o território comum do locutor e do interlocutor.” (BAKHTIN, 2012, p. 117). Nesse sentido, para a concepção dialógica de leitura, nem o/a autor/a, nem o texto, nem mesmo o/a leitor/a são donos/as dos sentidos de um enunciado verbal; esses sentidos são construídos durante a leitura e podem ser inúmeros, a depender de como leitor/a, texto e autor/a relacionam-se.

O processo de construção de sentidos possíveis ao texto subdivide-se, de acordo com Menegassi (1995, 2010), em quatro etapas, a saber: a decodificação, a compreensão, a interpretação e a retenção. Pode-se dizer que a construção dos sentidos efetiva-se na etapa de interpretação, contudo as duas etapas anteriores – de decodificação e de compreensão – são fundamentais para que isso ocorra. A etapa de decodificação, segundo o



autor (MENEGASSI, 2010), consiste em uma decodificação fonológica e em uma decodificação com vistas à compreensão: a primeira realiza-se pela junção dos fonemas, que constituem, pois, as palavras; a última diz respeito à junção da significação de cada uma das palavras para que o texto, por fim, signifique como um todo. Desta etapa decorre a compreensão, que pode ser literal ou inferencial: a literal depende do êxito na etapa de decodificação, e a inferencial, além disso, depende ainda de conhecimentos extralinguísticos, tratados por Koch e Elias (2009b) como "conhecimentos enciclopédicos ou conhecimentos de mundo". A compreensão literal do texto somada aos conhecimentos linguísticos e extralinguísticos do/a leitor/a possibilitam a interpretação.

Em todo o percurso de leitura, segundo Menegassi (2010), está o trabalho com as inferências, que se apresenta como um processamento próprio de cada leitor/a. Abarca e Rico (2003) definem as inferências como sendo o processo no qual se conjugam texto e leitor e, segundo os autores, as dificuldades de compreensão de um texto estão na inadequação entre este e o/a leitor/a. As inferências são dadas no momento em que os conhecimentos de mundo do/a leitor/a relacionam-se àquilo que ele/a lê, isto é, quando se depara com alguma informação que ativa, por meio de um processo sociocognitivo (KOCH e ELIAS, 2009b), conhecimentos extralinguísticos que o/a permitem fazer antecipações a respeito do que lerá. Essas antecipações, ou hipóteses levantadas acerca do texto, podem ser confirmadas ou não e, assim, vão sendo construídos os sentidos.

Ainda conforme Abarca e Rico (2003), o/a professor/a possui um recurso pedagógico sumamente efetivo para ajudar o alunado a fazer inferências: as perguntas. Eles assinalam, entretanto, que essa efetividade depende do tipo de perguntas formuladas, das informações que o texto deixa implícitas e dos conhecimentos que os/as leitores/as possuem. O presente artigo tem a finalidade de apresentar uma proposta de leitura que promova o debate acerca da (super)diversidade religiosa na escola, e essa proposta consolida-se naquilo que sugerem Abarca e Rico (2003): uma lista de perguntas. As questões elaboradas vislumbram as quatro etapas de leitura apresentadas por Menegassi (1995, 2010) e buscam promover inferências por parte do alunado. A proposta de leitura estará dividida em três momentos: antes, durante e após a leitura.

Se o próprio processo de leitura, subdividido em etapas, respeita uma ordem, é, no mínimo, coerente que as perguntas de leitura sejam ordenadas conforme cada uma das etapas, de modo que as questões possam auxiliar os/as alunos/as a produzirem sentidos ao texto lido, como salienta Menegassi (2009). Contudo, tendo em vista que as inferências permeiam todo o processo de leitura, é fundamental que os/as professores/as procurem ativar os conhecimentos de mundo do alunado nos três momentos supracitados. Para este fim, a proposta de leitura a ser apresentada na seção seguinte está embasada nos estudos de Bortoni-Ricardo, Machado e Castanheira (2003) acerca da leitura tutorial: aquela em que o/a professor/a exerce o papel de mediador durante o processo de leitura e compreensão. Na leitura tutorial, o/a professor/a faz intervenções didáticas, por meio das quais interage com os/as alunos/as a fim de conduzi-los/as à compreensão do texto, ou, dito de outro modo, a fim de promover as inferências.

A leitura tutorial coaduna-se à perspectiva dialógica de leitura, porque, à medida que ativa os conhecimentos de mundo do alunado desde os primeiros instantes das atividades de leitura, promove a construção de sentidos pela relação entre autor/a, texto e leitor/a. Antes de ser iniciada a leitura do texto em sala de aula, são feitas, por exemplo, perguntas a respeito do título do texto a ser lido e do/a autor/a que o escreveu. O/a professor/a não precisa, necessariamente, esperar as respostas do alunado às questões levantadas, uma vez que, ao lançar mão das indagações, fomenta o processo sociocognitivo por meio do qual são recuperados os conhecimentos extralinguísticos e feitas hipóteses acerca do que será lido. Conforme já mencionado, é a confirmação ou não confirmação dessas hipóteses que permitirá a construção dos sentidos ao texto.

Além das questões que constituem o que Bortoni-Ricardo, Machado e Castanheira (2003) chamaram de leitura tutorial, as demais perguntas que integram a proposta de leitura aqui apresentada dizem respeito às etapas de decodificação, de compreensão e de interpretação. As questões de decodificação, também chamadas por Menegassi (2009) de questões de resposta literal, são aquelas cujas respostas encontram-se literal e diretamente no texto e exigem do/ aluno/a a compreensão da pergunta feita pelo/a professor/a e um trabalho efetivo de interação com o texto para que seja produzida a resposta; ao contrário, as questões de compreensão literal são aquelas cujas respostas não se encontram na literalidade do texto, uma vez que exigem uma compreensão global deste; as questões de compreensão inferencial requerem que o/a aluno/a pense sobre o texto e busque respostas fora dele, isto é, em conhecimentos extralinguísticos; as questões de interpretação, por fim, tomam o texto como referencial, contudo exigem a intervenção dos conhecimentos de mundo e da opinião do/a leitor/a, que precisa raciocinar



sobre o que está lendo e articular o tema do texto lido às suas próprias experiências de vida: eis a possibilidade de produzir sentidos ao texto.

Assim, calcadas no que propõem Bortoni-Ricardo, Machado e Castanheira (2003) a respeito da leitura tutorial, no que discute Menegassi (1995, 2010) sobre as etapas do processo de leitura e no que teoriza o mesmo autor (MENEGASSI, 2009) acerca da construção e ordenação de perguntas de leitura, apresentamos, na seção seguinte, uma proposta de leitura à obra literária *Minhas contas*, de Luiz Antonio, pensada para o 6º ano do Ensino Fundamental II. As questões de leitura foram elaboradas com vistas aos pressupostos teórico-metodológicos dos autores mencionados, mas, sobretudo, ao que fora apresentado nesta seção como concepção dialógica de leitura.

Uma proposta de leitura da obra literária *Minhas contas*

Ao analisarmos a obra literária *Minhas contas*, devemos ressaltar que ela tematiza a intolerância religiosa ao contar a história de uma amizade que fora abalada pelo preconceito. Pedro e Nei, os dois personagens da história que são amigos, são dois "furacõesinhos inseparáveis". Nei é um garoto que segue os princípios religiosos do Candomblé¹ e que anda orgulhoso com seus fios de contas² no pescoço, mas a mãe de Pedro proíbe-o de brincar com o amigo justamente em razão dos fios de contas que ele usa. Desse modo, frente à aversão da mãe do amigo com sua religião, o personagem começa a questionar sua própria crença – será que era errado o que ele acreditava? O livro revela-se ainda uma bonita demonstração da cultura africana, tão importante para a formação de identidades brasileiras, uma vez que os orixás e suas características são apresentados poeticamente.

Nesse livro, temos a religião do Candomblé como tema principal e a possibilidade de certo aprofundamento das práticas desta religião, devido ao tratamento dado pelo autor ao tema. Trata-se, ainda, de uma narrativa que leva o leitor a refletir, de modo geral, sobre suas práticas sociais e cotidianas. A linguagem não verbal é presente e revela alguns objetos simbólicos relacionados ao Candomblé. Nesse sentido, a seleção das cores e das formas significam e revelam muito mais do que apenas uma representação das palavras, mas sim um proveitoso diálogo entre a linguagem verbal e não verbal.

Ao analisarmos a estrutura do livro, percebemos uma escrita em primeira pessoa que propõe ao leitor a experiência do preconceito³ embutido, principalmente, nas inquietações de Nei frente à decisão da mãe do melhor amigo – "A mãe dele não gostava de mim? E por causa dos meus fios de contas? [...] Eu queria arrancar os meus fios de contas." (ANTONIO, 2008). Além disso, o discurso direto e a forma como a mãe do menino se refere ao fio de contas de Nei como "aquelas coisas, coisas de macumbeiro" mostra-nos que ela não sabe do que se trata e julga-o mesmo assim. Desse modo, a voz da mãe de Pedro na obra retrata-nos ainda mais o impacto de suas palavras. Vejamos: "Pedro, meu filho, não quero mais você com Nei. Ele usa aquelas coisas no pescoço... Coisas de macumbeiro. Tá proibido de entrar aqui em casa!" (ANTONIO, 2008, p. 3).

No decorrer da narrativa, percebemos que a falta de motivo para a proibição do encontro entre os amigos gera muitos conflitos em Nei, e esse momento é crucial na obra, uma vez que ocupa quase a totalidade do número de páginas. Podemos perceber, também, que a narrativa não omite o fato de as pessoas ainda estarem submissas a práticas de preconceito em relação à religião do Candomblé. A fala da avó de Nei marca isso e mostra-nos que, apesar das conquistas, "[...] ainda tem gente que fala mal do Candomblé sem conhecê-lo." (ANTONIO, 2008, p.38).

Na sequência da história, podemos perceber a presença de quatro páginas em que a linguagem verbal e não verbal nos questionam: "Se Deus é um só em todas as religiões, por que as pessoas se preocupam com o jeito com que os outros amam esse Deus?" (ANTONIO, 2008, p. 39), mostrando-nos lições de tolerância e compreensão das diferenças. Além disso, a obra reafirma-nos o princípio constitucional de liberdade de credo e expressão, ao pensarmos neste contexto em que vivemos, em pleno século XXI, de estado laico.

Neste momento, após uma breve contextualização e análise da obra, apresentaremos as questões de leitura embasadas nos pressupostos teórico-metodológicos mencionados na seção anterior, como também, uma possibilidade de resposta para cada pergunta

¹ O Candomblé é uma religião afrobrasileira cuja tradição tem origem nas crenças dos povos Iorubá, do Congo e de Daomé. Trazida para o Brasil com os negros escravizados no período colonial, a estrutura das religiões desses povos foi reconstruída aqui sem influências do cristianismo e das crenças indígenas.

² Um fio de contas, guia ou cordão de santo é um colar usado pelos adeptos das religiões de matriz africana.

³ Preconceito é um juízo pré-concebido que se manifesta numa atitude discriminatória, perante pessoas, crenças, sentimentos e tendências de comportamento. É uma ideia formada antecipadamente e que não tem fundamento sério.



apresentada. Sendo assim, conforme já explicitado, o encaminhamento da proposta está dividido em três momentos: antes da leitura, durante a leitura e após a leitura.

Em um primeiro momento, antes da leitura, a ideia é que sejam apresentadas imagens de objetos/símbolos que identifiquem as diversas religiões constitutivas das culturas brasileira e africana e que o tema seja comentado, a partir de questões gerais relativas à (super)diversidade religiosa no Brasil. Ademais, a leitura será introduzida por meio de perguntas sobre a capa e sobre o título do livro e será feito um breve relato biográfico sobre o autor e sobre o ilustrador - Luiz Antonio e Daniel Kondo.

Neste momento de preparação para a leitura do texto, é preciso fazer algumas previsões sobre a obra com os/as alunos/as. Para tanto, segundo Bortoni-Ricardo, Machado e Castanheira (2003), podemos recorrer a vários aspectos, como ao formato do texto, à estrutura textual, às ilustrações, ao título e aos subtítulos. Além disso, podemos explorar a nossa experiência e os nossos conhecimentos de mundo sobre o que tais índices textuais permitem antever. Nesse sentido, propusemos algumas questões que abordem tais requisitos como encaminhamento de discussão de introdução do tema, uma vez que o/a aluno/a poderá, além de responder ao que o/a professor/a questiona, interrogar-se sobre o texto.

Questões para antes da leitura:

- a) Ao lermos o título do livro, você consegue pensar em como será a história que ele traz?
- b) Ao depararmos com a imagem da capa do livro, você consegue pensar em possíveis encaminhamentos para a história?
- c) Você conhece alguma religião além da sua?
- d) O que você sabe sobre o Candomblé? O que é de fato?

Com base nessas e em outras questões que podem surgir a partir da discussão em sala, podemos ter algumas "previsões" por parte dos/as alunos/as acerca da história. Essa é uma atividade relevante, porque as previsões, ao serem confirmadas ou não, permitem que os sentidos ao texto sejam (re)construídos e, assim, prossigamos com a proposta de leitura e atinjamos a finalidade pretendida.

Em um segundo momento, após a preparação para a leitura, pode ser solicitado que o alunado realize uma leitura silenciosa do texto, conforme propõem Bortoni-Ricardo, Machado e Castanheira (2013), no capítulo intitulado "A leitura tutorial como estratégia de mediação do professor", da obra *Formação do professor como agente letrador*, para, em seguida, o professor realizar uma segunda leitura, em voz alta, fazendo as intervenções didáticas, interagindo com os/as alunos/as, a fim de conduzi-los/as à compreensão do texto, ou, dito de outro modo, a fim de promover as inferências e de modo que o texto seja explorado do ponto de vista sintático, semântico e pragmático.

Consideramos, embasadas em Bortoni-Ricardo, Machado e Castanheira (2013), que é neste momento que os/as alunos/as serão conduzidos/as ao desenvolvimento de estratégias que propiciarão a compreensão do texto como um todo aos termos a presença de um/a professor/a que atue como mediador/a, desenvolvendo estratégias e perguntas de leitura, a fim de que as lacunas do texto possam ser, de algum modo, preenchidas. Nesse sentido, as questões a serem feitas durante a leitura são:

- a) Por que a mãe de Pedro proibiu-o de brincar com Nei?

Uma possível resposta a essa questão seria: "Ela o proibiu de brincar com Nei alegando que ele usava "aquelas coisas" no pescoço, e isso era coisa de macumbeiro.". Essa resposta permite que o/a aluno/a perceba, desde o início, que a razão do afastamento entre os dois amigos inseparáveis é o preconceito.

- b) Você sabe o que é macumba?

Nesse momento, é previsível que, devido ao preconceito sofrido pela religião do candomblé e que está embutido em muitas crianças, alguns/mas alunos/as falem sobre macumba de forma pejorativa. Assim, a resposta a ser dada pelo/a professor/a e que dará prosseguimento às questões de leitura é a seguinte: "Macumba é uma espécie de árvore africana e também um instrumento musical utilizado em cerimônias de religiões afro-brasileiras, como o candomblé e a umbanda. O termo, porém, acabou se tornando uma forma pejorativa de se referir a essas religiões e, sobretudo, aos despachos feitos por alguns seguidores. Na árvore genealógica das religiões africanas, macumba é uma forma variante do candomblé que existe só no Rio de Janeiro. O preconceito foi gerado porque, na primeira metade do século XX, igrejas neopentecostais e alguns outros grupos cristãos consideravam profana a prática dessas religiões. Com o tempo, quaisquer manifestações dessas religiões passaram



a ser tratadas como "macumba". Disponível em: <<http://mundoestranho.abril.com.br/materia/o-que-e-macumba>>. Acesso em: 26 jun. 16.

c) Com base nessa definição de macumba, será que o fato de Nei ser considerado "macumbeiro" seria mesmo um motivo para a mãe de Pedro proibi-lo de brincar com Nei? Nesta questão, deixaremos que os/as alunos/as reflitam e será dada continuidade à leitura. Faremos isso, pois, talvez, a resposta à pergunta só possa ser elaborada com mais clareza após a leitura do livro como um todo. Além disso, é sabido com base no estudo teórico levantado, neste trabalho, que o/a professor/a não precisa, necessariamente, esperar as respostas às questões levantadas, uma vez que ao serem realizadas, ativa o processo sociocognitivo dos alunados e, conseqüentemente, os conhecimentos extralinguísticos são recuperados e realizadas hipóteses acerca do que será lido.

d) Depois de saber que não poderia mais brincar com Pedro, Nei ficou muito triste, conforme ele mesmo relata no livro. Ele ficou triste por ser da religião que era ou por simplesmente não poder mais brincar com o amigo?

Uma possibilidade de resposta seria dizer que, certamente, ele ficou muito triste por não poder mais brincar com Pedro, afinal, eles eram amigos inseparáveis. Por outro lado, ele questionou a própria religião, tanto que se perguntou: "E se a mãe de Pedro estiver certa?" e, mais adiante, afirmou que queria arrancar os seus fios de contas.

e) O fato de Nei querer arrancar seus fios de contas e negar sua religião provocou um efeito positivo ou negativo na vida dele?

Neste momento, deixaremos que os/as alunos/as reflitam e prosseguiremos com a leitura. Faremos isso, pois, talvez, a resposta à pergunta só possa ser elaborada com mais clareza após a leitura do livro como um todo.

f) A avó de Nei esclarece ao garoto que "Cada um ama de um jeito", será que a mãe de Pedro pensa da mesma forma? Seria possível mudar a mentalidade dela?

Sabemos da relevância dessa pergunta, porque os/as alunos/as, provavelmente, responderiam que a mãe de Pedro não pensa como a avó de Nei e que não seria possível mudar a mentalidade dela, com base na imagem que têm dela na obra até então. Porém, depois que Nei ajuda a curá-la de uma coceira com algumas folhas, ela lhe dá um bolo de fubá e permite que os dois garotos brinquem novamente, mostrando-nos que todo preconceito pode ser desconstruído.

Partimos agora para o terceiro momento, o de verificar se realmente ocorreu a compreensão do texto por parte dos/as alunos/as e de construir, pela interpretação, sentidos à obra *Minhas contas*. Este é um momento propício à discussão acerca de todas as considerações levantadas antes e durante a leitura e, também, um momento de ouvir um pouco mais sobre as vivências dos/as alunos/as com relação a outras religiões.

Desse modo, vejamos as questões a serem levantadas após a leitura:

a) Com base na leitura do texto, é possível entender como o preconceito embutido da mãe de Pedro atinge o personagem Nei. Desse modo, retire do texto três falas de Nei em que fica evidente o sentimento de tristeza do menino ao ser proibido de brincar com seu amigo por causa dos seus fios de contas.

b) A partir do texto, temos uma explicação sobre a religião do Candomblé. Qual é ela?

c) De que trata o texto lido?

d) Por que, no início da história, os dois meninos não podiam ser amigos?

e) Em sua opinião, qual é a ideia mais importante que o autor traz?

f) Alguém já conhecia a religião do Candomblé?

g) Qual religião vocês conhecem ou já ouviram falar?

h) Nei usava um colar, que parecia ser uma forma de proteção na religião do Candomblé. Quais objetos também são símbolos de proteção em outras religiões?

i) Quando a mãe de Pedro fica doente, Nei leva umas folhas para curá-la. Em algumas famílias, além de levar a pessoa doente ao médico, existem tradições como chás, folhas, bênção dos avós para ajudar a pessoa a melhorar. Vocês conhecem alguma?

j) É comum que, em uma família religiosa, todos tenham a mesma crença, mas nem sempre isso acontece. Há, por exemplo, famílias em que o pai segue uma religião e a mãe outra, ou que o pai tem uma religião e a mãe não tem. Como é na família de vocês?

k) Como vocês praticam a religião de vocês? Vão a cultos? Fazem algum ritual específico? Dançam? Rezam em casa? Cantam? Leem a bi/bblia?

l) Algumas pessoas ou famílias não seguem nenhuma religião. No entanto, é necessário haver um cuidado para o diálogo e boa convivência em casa e com os colegas. O que vocês acham que devemos fazer para que haja uma boa convivência entre todas as pessoas que tenham ou não sua religião?



Vale a pena ressaltar que as questões apresentadas obedecem aos critérios de ordenação propostos por Menegassi (2009). O maior número de questões de interpretação dá-se justamente em razão dos objetivos traçados para este trabalho, que estão ligados ao resgate de vivências dos/as alunos/as referentes às suas crenças e às suas práticas religiosas de modo geral. Acreditamos que entender um pouco sobre religiões diferentes da nossa contribui para que as impressões equivocadas sejam ressignificadas e que o preconceito se desfaça. Além disso, a discussão acerca da (super)diversidade religiosa ajuda-nos a defender, com maior firmeza, a nossa própria crença, uma vez que optamos por ela por condizer com nossos anseios e não por simplesmente não conhecermos formas outras de professar a fé.

Sendo assim, após os três momentos: antes da leitura, durante a leitura e após a leitura, podemos afirmar, calcadas em Bortoni-Ricardo, Machado e Castanheira (2013), que, independentemente do momento, o/a professor/a deve trabalhar conjuntamente com os/as aluna/as, para que estes/as possam adquirir habilidades para realizar leituras de modo independente, tornando-se leitores/as autônomos/as e maduros, não somente no que tange à construção de sentidos ao texto, mas à forma de enxergar a diversidade que constitui a vida.

Considerações finais

Ao apresentarmos uma proposta de leitura empreendida à luz da perspectiva dialógica (GERALDI, 1984) e com as contribuições de Menegassi (1995, 2010) sobre as etapas de leitura e de Bortoni-Ricardo, Machado e Castanheira (2013) acerca da leitura tutorial, vislumbramos uma possível alternativa de trabalho acerca da (super)diversidade religiosa com alunos/as do 6º ano do Ensino Fundamental II. Acreditamos, portanto, que a obra literária *Minhas contas*, de Luiz Antonio, permite que o tema, por vezes considerado polêmico, possa ser discutido com as crianças, uma vez que, discutir, desde cedo, a respeito da (super)diversidade religiosa, alertando para os perigos da intolerância, é o caminho para que o que preveem a Declaração Universal dos Direitos Humanos e a Constituição Federal de 1988 acerca da liberdade de crença, de fato, se consolide.

Com base em todo o estudo da obra, percebemos que o personagem Nei depara-se com dúvidas e inquietações no que diz respeito a sua religião, em razão da intolerância religiosa da mãe de seu melhor amigo. E quantas crianças, das mais diversas crenças, fazem este mesmo questionamento frente ao preconceito? Com isso, acreditamos que este livro seja muito propício a pais, professores, contadores de histórias e para todos os que buscam olhares lúdicos e poéticos sobre a delicada questão das religiosidades e que concordem com Antonio (2008), autor de *Minhas contas*, que defende que todos têm direito de ter sua religião, de usar um crucifixo, um quipá, um turbante, um manto colorido, guias ou fios de contas ou, ainda, simplesmente não ter uma religião.

A leitura de *Minhas contas* faz com que, através da arte, se tome ciência não só das dificuldades enfrentadas por grupos minoritários, mas também da força de resistência presente nos seres humanos.

Referências

- ABARCA, E. V.; RICO, G. M. Por que os textos são tão difíceis de compreender? As inferências são a resposta. In: TEBEROSKY, A. (Org.). **Compreensão de leitura: a língua como procedimento**. Porto Alegre: Artmed, 2003, p. 139-153.
- ANTONIO, Luiz. **Minhas Contas**. Ilustrações: Daniel Kondo. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- AUTHIER-REVUZ, J. Hétérogénéité montréalaise et hétérogénéité constitutive: éléments pour une approche de l'autre dans le discours. **DRLAV – Revue de Linguistique**, 26, p. 91-51, 1982.
- BAKHTIN, M. A interação verbal. In: BAKHTIN, M. **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem**. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira, com a colaboração de Lúcia Teixeira Wisnik e Carlos Henrique D. Chagas Cruz. 13ª ed. 1ª reimp. – São Paulo: Hucitec, 2012, p. 114-132.



BORTONI-RICARDO, S. M.; MACHADO, V. R.; CASTANHEIRA, S. F. A leitura tutorial como estratégia de mediação do professor. In: BORTONI-RICARDO, S. M.; MACHADO, V. R.; CASTANHEIRA, S. F. **Formação do professor como agente letrador**. 1ª Ed. 2ª Reimp. São Paulo: Contexto, 2013, p. 51-60.

BRASIL. Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil, de 05 de outubro de 1988**. Brasília, DF: Senado, 1988.

CAULY, F. Religiões africanas são principal alvo da intolerância religiosa no Brasil. **Carta Capital**, 08 fev. 2013. Disponível em: <http://www.cartacapital.com.br/sociedade/religioes-africanas-sao-principal-alvo-da-intolerancia-religiosa-no-brasil>. Acesso em: 06 dez. 2016.

ONU. **Declaração Universal dos Direitos Humanos, de 10 de dezembro de 1948**. Disponível em: <http://www.onu.org.br/img/2014/09/DUDH.pdf>. Acesso em: 06 dez. 2016

GERALDI, J. W. Prática da leitura de textos na escola. In: GERALDI, J. W. (Org.) **O texto na sala de aula: leitura e produção**. Cascavel: Assoeste; Campinas: Unicamp, 1984, p. 77-92.

KOCH, I. V.; ELIAS, V. M. Leitura, texto e sentido. In: KOCH, I. V.; ELIAS, V. M. **Ler e compreender: os sentidos do texto**. 3ª ed. São Paulo: Contexto, 2009a, p. 9-37.

KOCH, I. V.; ELIAS, V. M. Leitura, sistemas de conhecimento e processamento textual. In: KOCH, I. V.; ELIAS, V. M. **Ler e compreender: os sentidos do texto**. 3ª ed. São Paulo: Contexto, 2009b, p. 39-56.

MENEGASSI, R. J. Compreensão e interpretação no processo de leitura: noções básicas ao professor. **Revista Unimar**, v. 17, n. 1, p. 85-94, 1995. Disponível em: https://www.academia.edu/10251996/Compreens%C3%A3o_e_interpreta%C3%A7%C3%A3o_no_processo_de_leitura_no%C3%A7%C3%B5es_b%C3%AAsicas_ao_professor. Acesso em: 30 set. 2016.

MENEGASSI, R. J. Avaliação de leitura: construção e ordenação de perguntas. In: **XIII Congresso de Leitura do Brasil**, 2009, Campinas: Unicamp, 2009, p. 1-11. Disponível em: http://alb.com.br/arquivo-morto/edicoes_anteriores/anais17/txtcompletos/sem04/COLE_777.pdf. Acesso em: 30 set. 2016.

MENEGASSI, R. J. O leitor e o processo de leitura. In: GRECO, E. A.; GUIMARÃES, T. B. (Orgs.). **Leitura: compreensão e interpretação de textos em língua portuguesa**. Maringá: Eduem, 2010, p. 35-59.

STECK, J. Intolerância religiosa é crime de ódio e fere a dignidade. **Jornal do Senado**, Brasília, 16 abr. 2013. Disponível em: <http://www12.senado.leg.br/jornal/edicoes/2013/04/16/intolerancia-religiosa-e-crime-de-odio-e-fere-a-dignidade>. Acesso em: 06 dez. 2016.



1º ENCONTRO NACIONAL
Diálogos literários
Um olhar para as poéticas contemporâneas

DO PO AO PÓS O POEMA SE CONSTRÓI, SE DESTRÓI, NO TIPO SE APRESENTA, NA BOCA LOUCA SE ORIENTA...

Repensando cânone a partir dos estudos culturais: as literaturas de minorias em debate



As representações da morte e suas relações com Ricardo Reis na obra *As pedras não morrem*

Vanessa dos Santos (UEM)
Juliana Garcia de Mendonça Hanke (UEM)

RESUMO: Segundo Bauman (2004), a atual época líquido-moderna passa por um processo de fragmentação social e identitária que nos defronta com inúmeros problemas de continuidade e fixação. Ao discorrer sobre a liquefação das estruturas sociais, o teórico denomina o presente momento como sendo de uma fase “fluída”, líquida e volátil, na qual os sujeitos se transformam muito rapidamente e sob a influência das menores forças. Mais adiante, tomaremos uso do conceito de representação de Chartier (1991) que afirma que a representação ilustra o objeto “ausente” a partir de sua substituição por uma “imagem” que seja adequada. Nesse sentido, tem-se por objetivo analisar as representações da morte na obra *As Pedras Não Morrem*, de Miriam Mambrini – publicado em 2004 – e, além disso, das relações estabelecidas dentro da obra de Mambrini com o trabalho poético de Fernando Pessoa, em específico de seu heterônimo Ricardo Reis. Para tanto, será feita uma associação entre os poemas do “poeta-fingidor” – ou seja, o poeta que usa máscaras (heterônimos) – com a máscara da morte trazida no enredo da obra, a fim de verificar em que medida esse elemento – a morte – funciona como componente organizador da narrativa, permeando todos os relacionamentos estabelecidos durante a novela, em concordância com o contexto atual de incerteza e liquidez no qual os sujeitos da obra estão inseridos.

Palavras-chave: Representação; morte; incerteza.

INTRODUÇÃO

Segundo Bauman (2004), a atual época líquido-moderna passa por um processo de fragmentação social e identitária que nos defronta com inúmeros problemas de continuidade e fixação. Ao discorrer sobre a liquefação das estruturas sociais, o teórico denomina o presente momento como sendo de uma fase “fluída”, líquida e volátil, na qual os sujeitos se transformam muito rapidamente e sob a influência das menores forças. Mais adiante, Bauman (2004) trata do sagrado e a relação entre incerteza e eternidade. Nesse sentido, a temática da morte e suas implicações, principalmente no que diz respeito à incerteza, torna-se ponto de partida para as discussões desse trabalho.

Dessa forma, tomaremos uso do conceito de representação de Chartier (2002) que afirma que a representação ilustra o objeto “ausente” a partir de sua substituição por uma “imagem” que seja adequada com o objetivo de analisar as representações da morte na obra *As Pedras Não Morrem*, de Miriam Mambrini – publicado em 2004 – e, mais além, das relações estabelecidas dentro da obra de Mambrini com o trabalho poético de Fernando Pessoa, em específico de seu heterônimo Ricardo Reis.

Para tanto, será feita uma associação entre um poema do “poeta-fingidor” – ou seja, o poeta que usa máscaras (heterônimos) – com a máscara da morte trazida no enredo da obra, a fim de verificar em que medida esse elemento – a morte – funciona como componente organizador da narrativa, permeando todos os relacionamentos estabelecidos durante a novela, em concordância com o contexto atual de incerteza e liquidez no qual os sujeitos da obra estão inseridos.



1 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

1.1 A modernidade líquida de Bauman

Quando se trata das questões que permeiam a sociedade atual, Zygmunt Bauman é um grande expoente no que diz respeito a modernidade, principalmente no que diz respeito à identidade. De acordo com Benedetto Vecchi (2005), ao lidar com temas como o amor e a dor e a angústia da vida em sociedade, ele propõe uma visão do modo de fazer sociologia que não a vê como independente das outras áreas do conhecimento, mas como fornecedora de uma ferramenta eficiente para integrar várias ciências.

No que diz respeito à modernidade líquida, essa assim se nomeia a partir da contraposição com a antiga sociedade sólida. Acerca da utilização do termo “líquido”, ou “liquefação”, essa escolha ocorre devido ao fato de que, nessa nova fase, assim como os líquidos, há uma dificuldade em manter uma forma única – a não ser que seja submetido a um invólucro capaz de conter sua fluidez – o que implica em fáceis mudanças mediante os menores esforços.

Assim sendo, atualmente, experiencia-se um estado de incerteza e inquietação, nesse sentido

A cultura líquido-moderna não se percebe mais como uma cultura do aprendizado e do acúmulo, como as outras registradas nos relatos de historiadores e etnógrafos. Parece, em vez disso, uma cultura do desengajamento, da descontinuidade e do esquecimento. (BAUMAN, 1998, p. 84)

Quando se trata da identidade, o panorama não se modifica, uma vez que essa é vista como ambígua já que ao mesmo tempo em que se busca certa ilusão de liberdade, ainda há um ímpeto de se prender à alguma coisa, de pertencer à luta constante por identidade; nas palavras do autor,

[...] as “batalhas por identidade realmente travadas” e as “práticas identitárias realmente executadas” não chegam nem perto da pureza das teorias e plataformas políticas declaradas. São, e não podem deixar de ser, misturas das demandas “liberais” pela liberdade de autodefinição e autoafirmação, por um lado, e os apelos “comunitários” a uma “totalidade maior do que a soma das partes”, bem como a prioridade sobre os impulsos destrutivos de cada uma das partes, por outro. (BAUMAN, 2005, p. 84)

1.2 O sagrado, a incerteza e a eternidade

Ao ser questionado, no livro *Identidade* (2005), sobre quais são as mudanças de atitude em relação ao sagrado, Bauman inicia sua fala problematizando o conceito de sagrado e decidindo por adotar uma visão que corrobora com a ideia de “extraordinário” para Rudolph Otto e “sublime” de Immanuel Kant.

Em seguida, ele discorre sobre o medo cósmico Bakhtiniano para explicitar como o medo atua de forma a defrontar o homem com a sua vulnerabilidade diante da “grandiosidade do universo” (BAUMAN, 2005, p.78), por consequência, afirma que o medo cósmico é, também, o medo diante do desconhecido, da incerteza.

Quando confrontada com a eternidade, a incerteza causa o desamparo, que se torna visível quando a vida mortal é comparada à primeira, tornando o sagrado um “reflexo dessa experiência de desamparo” (BAUMAN, 2005, p. 78).

No cenário atual, tais preocupações são contraproducentes para a sobrevivência do indivíduo e, portanto, tornam-se maus investimentos, procuramos então, canalizar os esforços e investimentos em tarefas outras que se enquadram na nossa capacidade de consumo

O atraso na satisfação não sendo mais uma opção sensata, tanto a entrega quanto o uso, assim como a satisfação que os bens prometem, devem, além disso, ser instantâneos. As coisas devem estar prontas para o consumo imediato. As tarefas devem produzir resultados antes que a atenção se desvie para outros esforços. Os assuntos devem gerar frutos antes que o entusiasmo pelo cultivo se acabe. Imortalidade? Eternidade? Ótimo – onde está o parque temático em que posso experimentá-lo imediatamente? (BAUMAN, 2005, p. 81)



1.3 As representações de Chartier

De início, o conceito de representação é um artifício pelo qual ocorre uma substituição de um objeto pelo seu representante que, de certa forma, toma lugar do objeto que representa. Mais além, em Chartier temos a representação como o resultante de uma prática na medida em que essa atua como uma transformação do real em imaginário, funcionando como uma referência que anseia se aproximar do objeto real.

Dessa forma, ao tratar das questões de presença e ausência em representação, Chartier problematiza a criação de uma "imagem" que seja capaz de ilustrar o objeto de forma adequada. Para tanto, ele discorre sobre a fragilidade da imaginação "que faz com que se tome o engodo pela verdade, que considera os sinais visíveis como indícios seguros de uma realidade que não existe" (CHARTIER, 2002, p.75).

1.4 O estado da personagem moderna

Em artigo denominado "Personagens e narradores do romance contemporâneo no Brasil: incertezas e ambiguidades do discurso", Regina Dalcastagnè discorre sobre o estado da personagem moderna. Para ela, essa personagem atual é herdeira da insanidade de Dom Quixote e se apresenta como indivíduo não mais poderoso, mas passível de ser enganado, que mente e sente dúvidas.

Os protagonistas dos romances brasileiros [...] Entendem mais da frustração diante dos moinhos de vento do que da euforia das grandes batalhas. Degradaram-se, nos termos de Lukács, e seguiram caminho, esmagando sob seus pés qualquer pretensão de glória. Não há espaço para heróis na narrativa contemporânea, nem para gestos magnânimos ou palavras eloquentes. (DALCASTAGNÈ, 2001)

Mais além, ela trata do narrador e de como é suspeito, uma vez que tem a "consciência embaçada", não mais tentando passar uma imagem de parcialidade já que explicitam, por vezes, seus interesses e sua determinação em defendê-los

E seu objetivo é nos envolver também, fazer com que nos comprometamos com seu ponto de vista ou, pelo menos, que percebamos que sempre há um ponto de vista com o qual se comprometer. Por isso se desdobram, se multiplicam, se escondem, exibindo o artifício da construção. (DALCASTAGNÈ, 2001)

Esse sujeito, agora apresentado dessa maneira, é consequência e desdobramento da sociedade líquida atual, na qual se torna cada vez mais difícil a tarefa de se manter uno. O compromisso em nos envolver em sua narrativa a fim de que concordemos com seu ponto de vista é uma característica típica da narrativa moderna que possibilita ao leitor a oportunidade de um posicionamento diferenciado diante do texto.

2 ANÁLISE

2.1 A máscara da morte

A novela *As Pedras não Morrem*, de Miriam Mambrini, publicada em 2004, conta a história do jovem Gabriel que, ao comprar um computador XT, se depara com um arquivo intitulado *Máscara*. Nesse arquivo há a história de Irene, uma moça que, ao entrar em contato com alguns pertences antigos do pai e da avó, acaba por passar por uma crise identitária que a faz se confundir com a própria avó, que também se chamava Irene. O que desencadeia essas ações é a máscara da morte da avó, encontrada pela neta no antigo escritório de seu pai.

O fato de o arquivo encontrado no antigo computador se chamar máscara é o que instiga Gabriel em lê-lo ao invés de simplesmente deletá-lo. Já nesse momento é criado uma expectativa em relação a qual máscara necessariamente seria essa.

O que o empurrou para o mergulho de cabeça na vida de Irene foi a leitura do nome do arquivo: *Máscara*. A palavra parecia enigmática e deslocada ali no monitor: *Máscara*. [...]



A palavra o atraía, puxava-o para o mistério de suas múltiplas significações. (MAMBRINI, 2004, p.18)

Em um primeiro momento, a máscara representa, para Gabriel, uma incógnita que o remetia ao seu próprio passado e experiências negativas com máscaras, que o levavam ao medo infantil de lidar, por exemplo, com caveiras – máscara com a qual tem contato em um carnaval na infância. Já se inicia aí a relação com a morte. Nos termos de Chartier, essa caveira que o causa medo representa, justamente, a morte. Essa relação se consolida posteriormente quando a outra máscara, a de Irene, se concretiza como uma máscara da morte.

Naquele pedaço de gesso, encontrava a cara da morte recém-chegada, a expressão que deixou no rosto de uma mulher que, na véspera, quem sabe no mesmo dia, ainda respirava, sentia, vivia. Estava diante da fronteira que separa vida e morte. Naquele rosto de gesso, começava o nada. [...] Aquele rosto era conhecido, aos poucos fui descobrindo por quê. Ela se parecia comigo. (MAMBRINI, 2014, p.36-37)

A esse ponto da narrativa, podemos perceber o começo de identificação entre Irene e sua avó, assim como se confirma a representação da morte através da máscara.

Posteriormente, percebemos na narrativa a dualidade entre vida e morte em relação a avó Irene quando a neta se revolta com o fato de sua avó ter sido “aprisionada” em um objeto tão sinistro, contrário a personalidade que ela havia criado em sua mente para a avó.

Tenho que libertá-la do gesso que a aprisiona e deixar que seu verdadeiro rosto possa se mostrar de novo. Ele não devia ter mandado fazer essa máscara! Logo você, tão alegre e cheia de vida, reduzir-se a esse objeto sinistro. [...] Foi por amor que ele a aprendeu, numa última esperança de tê-la perto de si. Ainda bem que finalmente entendi o que tantas vezes você me pediu. Vou libertá-la, prometo. (MAMBRINI, 2004, p.136-137)

Ao se livrar da máscara de morte da avó, Irene aparentemente assume de vez a sua personalidade, dando voz, mais uma vez, a avó: “Finalmente livre, como é bom estar viva...” (MAMBRINI, 2004, p. 141).

É possível concluir, portanto, que a máscara serve de elemento organizador da narrativa a medida em que ela é o fator que prende Gabriel e inicia a narrativa dentro da narrativa – criada por Irene – e, mais adiante, quando vai causando efeitos diversos nessa personagem ambígua, que carece de certezas.

Tais efeitos culminam, posteriormente, na destruição da máscara e aparente possessão de Irene por sua avó. Após isso, a narrativa de Irene é interrompida, o que leva Gabriel a procurá-la, já que ele necessita saber o que aconteceu com ela, encaminhando, assim, o personagem para o fim da narrativa. Ao ir à sua procura, Gabriel consegue apenas fazer contato com a mãe de Irene, que o informa de que essa está se encaminhando a Dresden, local no qual a Irene avó faleceu.

2.2 As personagens e a morte

A personagem de Gabriel é a que mais se incomoda com a morte. Ao contar a sua história, ele relata vários momentos nos quais a morte cruzou o seu caminho e, em maior ou menor grau, o afetou. Desde a morte do avô na infância, passando pela morte de um amigo próximo até chegar à possibilidade da morte de um feto na barriga de sua irmã, Gabriel parece lidar com tais angústias se refugiando em Irene. Ele se identifica com a jovem e, hipnotizado por sua narrativa, começa a relembrar seus momentos mais sombrios: “a imagem de Irene veio apagar a dos mortos” (MAMBRINI, 2005, p. 56)

Ao rememorar tais momentos, ele ressona os apontamentos feitos por Bauman no que diz respeito à incerteza e a eternidade. Gabriel, inserido no reflexo da atual sociedade líquida, não destoa da ambiguidade entre a busca por uma certeza e do anseio por liberdade, nem dos conflitos experimentados diante da confirmação de sua mortalidade.

O mundo às vezes lhe parecia um lugar absurdo, onde as pessoas caminhavam, riam, se agitavam, faziam planos, lutavam por migalhas, totalmente esquecidos da ameaça sempre presente. Inevitável, a morte esperava a todos. A única incógnita era o momento de sua chegada. (MAMBRINI, 2004, p. 53).



Já no que diz respeito às Irenes e a morte, no início da narrativa, tomamos conhecimento de que seu pai faleceu quando ela ainda era menina, então podemos perceber uma clara idealização da figura paterna em detrimento da materna, com a qual Irene afirma ter vários problemas.

Entretanto, a relação mais emblemática que faz com a morte é a partir da máscara mortuária da avó, a qual, em primeira instância, causa reconhecimento – Irene se percebe no rosto da avó – e, posteriormente, um sentimento de revolta ao ver o rosto da avó representado de maneira tão contrária ao que Irene imaginou que ela fosse.

Ou seja, a representação da avó se dá pela máscara mortuária, mas essa personifica apenas a ausência da vida, se tornando inclusive macabra, ao passo que, para Irene neta, a avó era “tão alegre, tão cheia de vida” (MAMBRINI, 2004, p. 136)

Em suma, Gabriel liga-se à morte de maneira saudosista, quase resignado em sua certeza: “Os mortos acenavam tristemente ao longo dos trilhos”. (MAMBRINI, 2004, p. 53). Ao passo que Irene não, ela tenta driblar a morte, mesmo que em determinado momento ela tenha precisado revivê-la – quando imagina a morte da avó como quem rememora.

2.3 Ricardo Reis e Irene

Durante a narrativa é trazido ao conhecimento dos leitores de que Irene é uma estudante de letras e admiradora do poeta Fernando Pessoa, em específico de seu heterônimo Ricardo Reis.

Observou que a parte referente ao heterônimo Ricardo Reis era mais extensa que a dos outros. Havia vários poemas intercalados no texto em prosa e um deles aparecia destacado em negrito. (MAMBRINI, 2004, p. 74)

A escolha de Fernando Pessoa e, principalmente, de Ricardo Reis, revelam duas informações importantes. No que se refere a Fernando Pessoa, é icônico que ela tenha escolhido justamente o poeta fingidor, que se utiliza de “máscaras” (heterônimos) para se expressar. Conectando até os menores detalhes da narrativa à essa imagem.

Já no tocante de Ricardo Reis, corrobora com a ideia de morte e vida que Irene tem em relação a sua avó, isso porque Ricardo Reis é conhecido por ser um poeta que encara a morte e a vida a partir da perspectiva de *carpe diem*, buscando aproveitar ao máximo o instante já que a certeza da morte é inevitável.

Mais além, a escolha de Reis poderia corroborar na sustentação da hipótese de que, no fim da narrativa, quando Irene repete os passos da avó se casando com um geólogo e indo passar a lua de mel na mesma cidade em que a avó morreu, ela não está apenas tentando seguir os seus passos, mas oferecer a avó uma segunda chance. Irene, portanto, poderia estar viajando para Dresden para burlar a morte, e não revivê-la.

Em passagem do livro é posto:

“Tão cedo passa tudo quanto passa
Morre tão jovem entre os deuses quanto
Morre! Tudo é tão pouco!
Nada se sabe, tudo se imagina.
Circunda-te de rosas, ama, bebe
E cala. O mais é nada.”
Ao final do poema, Irene escrevera: “Perfeito, não é, vó Irene?” (MAMBRINI, 2004, p. 74)

O poema acima, de Ricardo Reis, trata justamente da faceta de Pessoa que enxerga a vida como algo breve. O website PasseiWEB, voltado aos alunos em situação de pré-vestibular, traz uma análise simples, porém informativa sobre o poema em questão.

No poema, há um questionamento sobre o que fazer diante da passagem do tempo, uma vez que tudo passa muito rápido e conhecemos tão pouco da vida e nada da morte – “Tudo é tão pouco! Nada se sabe, tudo se imagina.” A saída é circundar-se de rosas, beber e calar, ou seja, aproveitar do pouco que a vida oferece. Termina, contudo, afirmando que “O mais é nada”, como se não houvesse esperança. Ricardo Reis “escolhe”, por saber não ter escolha, eximir-se de uma ação combativa frente a realidade, aceitando, assim, o que lhe é imanente e buscando usufruir o que nela pode haver de um bem qualquer.

É importante ressaltar que o livro *As Pedras não Morrem* foi distribuído nas escolas pelo programa PNBE com indicação de leitura pelos jovens, portanto, faz-se necessário pensar



sobre a circulação e o contexto dos alunos que estão em contato com esse livro. Deste modo, a análise oferecida acima pelo site, não destoa da hipótese levantada nesse artigo e seria de fácil acesso para os jovens.

Em síntese, a presença de Ricardo Reis na obra de Mambrini auxilia na contraposição das visões sobre a morte de Irene e Gabriel e, mais além, proporciona subsídios para se pensar no que poderá ter acontecido no final da narrativa, quando descobrimos que Irene está chegando à mesma cidade na qual a sua avó faleceu.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após feita a discussão teórica e a análise de alguns elementos da obra de Miriam Mambrini, *As Pedras não Morrem*, podemos concluir que a máscara da morte funciona como elemento organizador da narrativa a medida em que, inicialmente, inspira Irene a escrever um diário com o arquivo sendo nomeado de Máscara, que desperta em Gabriel a curiosidade por lê-lo, assim como é o cerne da crise identitária de Irene, que se enxerga na máscara mortuária da avó e passa a assumir para si a sua personalidade.

Mais adiante, a máscara é usada como ponto de partida para se pensar no medo da morte, inserindo a novela no contexto da modernidade líquida atual, como forma de representar a morte em seu aspecto mais sombrio e, ainda, provocar nas personagens indagações, dúvidas e questionamentos que mais uma vez fazem desta narrativa mais um exemplo de como é a construção do narrador e das personagens numa perspectiva pós-Dom-Quixotiana na qual o herói moderno já não mais se comporta como o herói que o precede, uma vez que o primeiro está embebido em impasses, hesitações, incertezas e medo.

Referências

BAUMAN. Zygmunt. **O Mal-Estar da Pós-Modernidade**. Tradução de Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. **Identidade**. Entrevista a Benedetto Vecchi. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. **Estudos avançados**, v. 5, n. 11, p. 173-191, 1991.

_____. Poderes e limites da representação. Marin, o discurso e a imagem. In: **À beira da falésia**: a história entre certezas e inquietude. Porto Alegre: Editora da Universidade, 2002.

DALCASTAGNÈ, Regina. Personagens e narradores do romance contemporâneo no Brasil: incertezas e ambiguidades do discurso. **Diálogos Latinoamericanos**, n. 3, 2001.

MAMBRINI, Miriam. **As pedras não morrem**. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2004.

Tão cedo passa tudo quanto passa! (poema), de Ricardo Reis (heterônimo de Fernando Pessoa). Disponível em: <www.passeiweb.com/estudos/livros/tao-cedo-passa-tudo-poema>. Acesso em: 30 de Agosto de 2016.



Entre as parecenças e o realismo animista: os fios que se entrelaçam em "Sabela" de Conceição Evaristo

Eduardo Souza Ponce (UEL/CAPES)¹

Maria Carolina de Godoy (UEL/UFRJ/CNPq/Fundação Araucária)²

RESUMO: Publicado em 2016, *Histórias de leves enganços e parecenças* dá continuidade ao projeto literário de Conceição Evaristo na construção de uma nova representação da identidade do povo negro. A obra reúne doze contos e uma novela, narrativas perpassadas pelo sopro poético característico da autora e por elementos que retomam traços do realismo animista, termo cunhado por Pepetela para designar, a partir de uma compreensão animista do mundo, a presença de acontecimentos tidos como "sobrenaturais" nas literaturas africanas de língua portuguesa, conforme aponta Sueli Saraiva (2007). O presente trabalho teve como objetivo verificar de que maneira se manifestam em "Sabela" os acontecimentos imprevisíveis, elementos dos quais parte Assunção de Maria Sousa e Silva (2016) para a compreensão do realismo animista na obra da autora mineira. Buscou-se compreender de que forma esses elementos alinhavam, assim como faz a narradora ao tecer a diversidade de fios narrativos que coleta, poeticidade e *escrevivência* na tessitura da novela. No que se refere à estrutura da narrativa, foram observadas a multiplicidade de vozes, a relação com a mitologia cristã e a dupla função exercida pela narradora-ouvinte.

Palavras-chave: Conceição Evaristo; narrativa; realismo animista

Introdução

Em *Histórias de leves enganços e parecenças* (2016), Conceição Evaristo faz do imprevisível o elemento de destaque nas narrativas. No presente trabalho, as considerações de Assunção de Maria Sousa e Silva (2016) sobre o elemento imprevisível serão o ponto de partida para se pensar na presença de traços do realismo animista em Conceição Evaristo. No prefácio da obra, a pesquisadora define o termo imprevisível como melhor opção para nomear os acontecimentos ligados a uma percepção animista de mundo. Tal nomenclatura será adotada por se mostrar uma contribuição profícua na tentativa de afastar as especificidades das narrativas perpassadas pelo animismo de uma visão ligada ao sobrenatural, mágico ou maravilhoso.

Temática e forma estão alinhadas nos contos e na novela que compõem a obra: a presença do acontecimento lido como sobrenatural une-se a prosa marcada pela poeticidade da escritora afro-brasileira. Por meio das imagens criadas, o imprevisível, tomado muitas vezes como acontecimento mágico ou maravilhoso partindo de uma lógica ocidental eurocêntrica, surpreende e irrompe na narrativa congregando poesia. Da expressão úmida de Sabela às pétalas de flores que pingam das axilas de Rosa Maria Rosa, poesia e fatos imprevisíveis fundem-se no decorrer de toda a obra.

Pretende-se, a partir dessa breve contextualização, delinear alguns aspectos do realismo animista recorrendo aos pesquisadores e críticos que se debruçaram sobre o assunto, visando à identificação de traços dessa perspectiva animista em "Sabela". Por

¹ Mestrando bolsista Capes do Programa de Pós-Graduação em Letras - Estudos Literários pela Universidade Estadual de Londrina.

² Professora Adjunta do Departamento de Letras Vernáculas e Clássicas da UEL, pesquisadora associada do PACC/UFRJ e coordenadora do Projeto Literatura Afro-Brasileira e sua Divulgação em Rede, financiado pelo CNPq e Fundação Araucária.



fim, buscar-se-á pensar na maneira pela qual Conceição Evaristo alinhava esses elementos característicos do realismo animista a uma revisão do dilúvio bíblico, pensando de que maneira esse movimento está atrelado à *escrevivência* característica da produção literária de Evaristo, e como a narradora da novela concede a voz narrativa para outras personagens, exercendo o papel de narradora-ouvinte e alinhavando esses relatos coletados às suas recordações.

Nos caminhos do realismo animista: pensando acerca do acontecimento imprevisível em Conceição Evaristo

De início, faz-se necessário compreender que a existência de um realismo animista implica uma visão animista de mundo. Sobre essa visão, traço que aproxima as diversas religiões existentes no continente africano, Garuba (2012) atenta para o fato de que, diferente do Cristianismo e do Islamismo, por exemplo, o animismo não se configura enquanto uma religião ou culto específicos, trata-se de uma consciência religiosa e elástica que se estende de acordo com a necessidade que o usuário tenha de alongá-la.

Entender o animismo como consciência religiosa e elástica sugere uma visão ampla, que abarca uma postura frente ao mundo diferente da europeia presa a uma lógica cartesiana, como sugere Sueli Saraiva (2007). O animismo, nesse sentido, não se trata de uma religião ou culto específicos, mas de uma característica comum que perpassa diferentes posturas religiosas. Essa postura animista permite compreender que, segundo aponta Sílvia Ruiz Paradiso (2015), nas religiosidades de matrizes africanas, homens e deuses estão em um mesmo plano, os objetos possuem vida, enfim, o imprevisível advém de uma tradição animista transmitida nos mitos, contos e rezas das populações negras. Essa compreensão elástica, que percebe a *anima* além dos seres vivos, pois abarca objetos e elementos da natureza, e coloca homens e deuses no mesmo plano, permite que acontecimentos tidos como sobrenaturais ou fantásticos pela lógica europeia sejam compreendidos como elementos presentes na realidade. Assim, os fatos imprevisíveis que permeiam as narrativas de *Histórias de leves enganos e parecenças* (2016) não se inserem como marcas do sobrenatural entendidos como consequência do fantástico e de seus gêneros vizinhos. O que para uma visão colonizadora pode se tratar de um acontecimento sobrenatural, na consciência animista faz parte da realidade como ela é compreendida. O imprevisível não quebra com as leis racionais que regem o mundo, pois, nessa concepção, as leis impostas pela racionalidade cartesiana não fazem sentido. Não há a presença de um elemento sobrenatural que irrompe na realidade, conforme propõe Todorov (2010) para categorização do fantástico; o imprevisível faz parte do mundo e está consonante com a lógica animista que o rege.

Partindo disso, como pensar o realismo animista enquanto modo de escritura?

Paradiso (2015), ao pensar nas literaturas africanas de língua portuguesa, reflete acerca da categorização dessa produção literária considerando a inserção desses autores na tradição literária do ocidente europeu. Ao se questionar se esses escritores, por estarem inseridos nessa tradição europeia, poderiam ser classificados a partir das teorias do fantástico e do realismo mágico, Paradiso sugere que não. Para o pesquisador, essa literatura possui a africanidade como traço distintivo. Partindo de Salvato Trigo, Paradiso (2015) aponta a tradição religiosa animista no cenário pós-independência dos países africanos colonizados por Portugal como traço articulador de um projeto de descolonização literária. Dessa forma, categorizar as narrativas perpassadas pela visão animista de mundo a partir de uma ótica teórica de raízes europeias seria negar esse projeto.

Nesse sentido, é preciso estabelecer limites entre o realismo animista e os gêneros abarcados pelo insólito, como propõe Sueli Saraiva (2007). Buscando a definição de um gênero a partir dos gêneros vizinhos, a autora descarta as classificações ligadas ao insólito para delinear o realismo animista enquanto gênero literário.

Os gêneros "realismo maravilhoso", "realismo mágico" e "realismo fantástico" – consagrados nas literaturas ocidentais, com destaque para a América Latina na segunda metade do século XX – mostram-se hoje, a nosso ver, insuficientes para abarcar artisticamente a realidade sociocultural de povos que não abdicam de suas tradições de cunho animista, ao mesmo tempo em que se inserem no sistema capitalista moderno. (SARAIVA, 2007, p. 2)

A postura de Saraiva (2007) dialoga com a apresentada por Paradiso (2015). Ambos compreendem que a tentativa de classificação dessa produção literária marcada por uma consciência animista a partir de ramificações do fantástico ignora as especificidades socioculturais nas quais essa literatura emerge. Visando à eliminação da classificação



dessa literatura a partir dos gêneros fantástico, mágico ou maravilhoso, a autora apresenta cada uma dessas vertentes trazendo à luz traços distintivos e aponta as limitações dessas para a definição da literatura permeada pela visão animista.

Para Saraiva (2007), se o fantástico repousa na hesitação – na suspensão da realidade a partir de um fato que questiona as leis que regem o mundo dentro da lógica racional, como teoriza Todorov (2010) –, esse elemento não se sustenta nas narrativas animistas, pois a tradição animista vence a hesitação e a racionalidade. Nesse sentido, pode-se afirmar que não se trata de um embate entre a racionalidade e o sobrenatural, ou seja, a manutenção das leis que regem o mundo, conforme postula Todorov (2010). Nas narrativas perpassadas pelo realismo animista, o embate está entre a cultura do colonizador e a tradição cultural ancestral. O animismo, essa consciência elástica, não pode ser entendido como uma reorganização das leis do mundo a partir de uma lógica cartesiana, pois não a considera. Tal olhar incorreria em uma postura de colonização do texto literário, indo a uma posição contrária ao que postula Paradiso (2015) ao definir essas narrativas como projeto de descolonização literária.

O maravilhoso, compreendido por Todorov (2010) como a apresentação de um mundo regido por leis que não regem o nosso, também é refutado pela autora. Para Saraiva (2007, p. 5)

[...] o "maravilhoso" se torna insuficiente para abarcar as literaturas africanas, uma vez que os elementos sobrenaturais, estando associados às crenças e costumes tradicionais, justificam-se, não pela racionalidade cartesiana ocidental, mas pela própria cultura que sobrevive como marca identitária desses povos.

Assim, ao considerar os fatos imprevisíveis como elementos constituintes de uma tradição animista, a ideia de um mundo com leis distintas do mundo real não faz sentido, pois essa compreensão da realidade está atrelada à construção identitária e cultural.

No que diz respeito à aproximação entre o realismo animista e o realismo mágico, Sueli Saraiva (2007) atenta que enquanto o segundo necessita de uma preparação para a apresentação do sobrenatural na narrativa ou faz uso desse elemento para a elaboração de uma alegoria, o primeiro reflete na literatura um espaço no qual o leitor não precisa ser preparado para a sua entrada, não se faz necessária nenhuma postura previamente estabelecida. Nesse caso, as especificidades da tradição animista afastam as literaturas africanas do realismo mágico. A autora, ao dar ênfase à realidade sociocultural no entorno dessa literatura, conclui que

[...] "maravilhoso", "mágico" e "fantástico" – embora sejam formulações críticas valiosas para abordar um espaço literário heterogêneo, como é o caso da América Latina – são categorias que podem se mostrar insuficientes a uma arte cujo universo é plasmado de uma realidade sociocultural animista, em pleno século XXI. (SARAIVA, 2007, p. 7)

Assim como Sueli Saraiva (2007), que busca delinear o realismo animista a partir dos gêneros que dele se aproximam, Wittmann (2012) traça proximidades entre ele e o realismo maravilhoso: "[...] seja enquanto discursos contra-hegemônicos, ou portadores de uma mítica telúrica, ou ainda, como narrativas onde percebemos a relação entre mito e história" (WITTMANN, 2012, p. 33). Essa proximidade atenta para a sutileza da linha que separa os gêneros, que muitas vezes pode repousar no aspecto sociocultural.

Partindo das considerações apresentadas, a escrita de Conceição Evaristo será compreendida, neste trabalho, como discurso de resistência, similar ao da descolonização literária característico do realismo animista aqui apresentada. Adota-se uma postura de aproximação entre a escrita de Conceição Evaristo e a estética presente nas literaturas africanas perpassadas por uma consciência animista, traço reforçado pela retomada da ancestralidade africana presente na escrita da autora. A presente leitura opta pela abordagem da novela "Sabela" como narrativa que apresenta características do realismo animista, mas não a classifica como tal, levando em conta as especificidades socioculturais ressaltadas pelo posicionamento teórico-crítico apresentado. Essa perspectiva de análise busca consonância nas considerações de Assunção de Maria Sousa e Silva no prefácio de *Histórias de leves enganos e parecenças* (2016, p. 8): "Esse modo de apreensão dos mitos, rituais e valores ancestrais tende a recusar uma nova colonização e validar um modo de ser e existir revigorado no ato da 'escrevivência' evaristiana". Desse modo, observa-se a apropriação de Conceição Evaristo dessa percepção animista a partir do ato gerador de sua produção literária, a *escrevivência*: convergência entre escritura e



vivência; a escrita que se faz a partir da experiência e a escrita como ato gerador de uma nova experiência de representação da identidade negra na literatura.

Os fios que se entrelaçam na narrativa: as múltiplas vozes e o dilúvio revisitado em "Sabela"

Partindo de diversas vozes, a novela trata da história de um dilúvio que atinge uma pequena cidade. Os narradores, sobreviventes da catástrofe, recordam-se dos acontecimentos a partir de suas vivências. Filha de Sabela, figura emblemática na novela por ser quem prenuncia o temporal, a narradora principal, também Sabela, busca nos relatos dos sobreviventes linhas para a tessitura de sua história e passa a voz narrativa para que outras personagens narrem a partir de seu ponto de vista. Após reunir esses relatos, ela avalia o seu papel como ouvinte e organizadora dessa história:

Das histórias, eu não sei dizer qual é mais. Como uma laboriosa aranha, tento tecer essa diversidade de fios. Não, meu labor é menor, os fios já me foram dados, me falta somente entretecê-los, cruzá-los e assim chegar à teia final. Tento apreender a história e seus sentidos. O sentido primeiro veio de Sabela, pois com mamãe, vivi o evento. (EVARISTO, 2016, p. 103)

Reunir fios é a tarefa que a narradora assume para si. Chegar à teia final é encontrar o sentido, alinhar a todos os relatos reunidos um sentido único. Essa tarefa é o princípio organizador da novela. Sabela filha, narradora e colecionadora de relatos, busca nas suas memórias e na memória dos demais o que de fato aconteceu; reúne, a partir de diversos pontos de vista, a história do dilúvio. Ela é, ao mesmo tempo, narradora, ouvinte e organizadora desses relatos. O sentido que busca somente ela pode encontrar, é tarefa sua chegar à teia final. Assim como a aranha, cabe a ela tecer as vozes à narrativa do dilúvio. Quando ouvinte, coletando as narrativas, não interfere no relato das outras vozes, questiona apenas a possibilidade de falha na transmissão da mensagem ao se perguntar se suas histórias estão baseadas no que o outro contou ou na forma como ela ouviu? Sobre isso, a narradora-ouvinte avalia:

Será que o contar de Sabela chegou a mim da maneira que ela contou ou da maneira que eu ouvi? Tenho pensado também que, se para um melhor entendimento do que foi a chuva, não carece da escuta de outras falas. Quem sabe se juntando pedaços das falas de uns, remendando o contar de outros, não poderia eu chegar a uma narração mais próxima do que realmente tenha acontecido. (EVARISTO, 2016, p. 85-86)

Se apenas o relato de sua mãe é insuficiente, a narradora-ouvinte busca em outras vozes a força para engrossar o coro de experiências. Remontar a história da chuva é colecionar vozes. Antes de se entregar à tarefa, reflete sobre a limitação da palavra ao tratar de alguns fatos: "Digo mais próxima, porque penso que diante de certos acontecimentos, a palavra é muda. Nem palavra, nem gesto dão conta do que deveras aconteceu" (EVARISTO, 2016, p. 86). As palavras da narradora-ouvinte permitem pensar na insuficiência da linguagem ao relatar o inesperado. Retomando as considerações acerca do realismo animista em consonância com a voz da narradora, é possível afirmar que, diante de certos acontecimentos, a lógica cartesiana é insuficiente, faz-se necessária uma compreensão elástica como a consciência animista para apreender tais fenômenos.

Os sobreviventes para quem a narradora-ouvinte passa a voz estão entrelaçados aos acontecimentos imprevisíveis assim como Sabela mãe, que prenuncia em seu corpo a chegada do temporal. Várias são as vozes narrativas e os fatos imprevisíveis que se alinhavam em suas histórias de sobrevivência.

Madre Pia, exilada de sua família, sobrevive ao dilúvio graças à bacia de porcelana, único bem levado após ser expulsa do convívio familiar, e à Cobra Serena, sua única companhia, serpente que se aninha dentro de Madre Pia, aconchegando-se em seu coração. É a tempestade que desperta na personagem o desejo de outras pessoas, da convivência que fora adormecida após ser colocada para longe da família.

Rouxinol, muito criança na época do temporal, é salvo pela mãe. Por muito tempo amordaçado, para que sua voz se mantivesse calada, e quase condenado à morte no passado por conta de seus lábios cortados e pelo canto fanhoso de sua voz, Rouxinol ganha destaque na narrativa por ser um dos poucos que relembra com detalhes os fatos ocorridos durante a tempestade. As outras crianças de sua idade perdem a voz, mas Rouxinol, durante o temporal, ganha mais força nas palavras que lhe foram negadas. A água da chuva, como elemento imprevisível, nutre de força de sua fala: "Lembro-me da água penetrando em minha



boca rasgada, em lábios partidos. Da boca para dentro um rio se formava em mim. Falando, palavrando, cantando, gritando, gesticulando a cada movimento" (EVARISTO, 2016, p. 89).

Quando toma a voz narrativa, a personagem adverte: "Se minha boca é rasgada, minha memória não" (EVARISTO, 2016, p. 90). É Rouxinol quem, em sua trajetória, vê as demais personagens lutando contra a tempestade. Seu relato é fundamental para a reconstituição dos fatos. Para ele, a tempestade também é encontro, a chance primeira de tocar alguém com suas palavras até então silenciadas:

Entretanto repito que para mim, a chuva me ofereceu uma sensação que não experimentei nunca mais. A emoção do encontro. Nas águas, minha palavra, ainda miúda, encontrou muitas pessoas no caminho. Nas águas encontrei os outros que tanta falta me faziam. E me lembro, que pude encostar meus lábios rasgados na face de muitos que se salvaram como eu, e que tinham me rejeitado um dia (EVARISTO, 2016, p. 92).

Outra personagem que assume a voz narrativa é o sábio Velho Amorescente. Ele prenuncia o temporal em uma pedra que verte água em suas mãos: "Dias antes entendi que o pranto ia acontecer, quando a pedra chorou em minhas mãos" (EVARISTO, 2016, p. 93). Para o sábio, a chuva é o choro da Mãe Grande, entidade cultuada pelo seu povo. O dilúvio é a tristeza e o aborrecimento dessa força que precisa ser ouvida pelos Palavis, povo que está abandonando sua ancestralidade. O sábio, então, ganha forças que a sua idade já não permite e se agarra com algumas crianças a um Pé de Mulungu, salvando parte de seu povo. Em suas palavras: "Não vivi a chuva, vivi águas remoçantes sobre o corpo meu" (EVARISTO, 2016, p. 94). O temporal, para Amorescente, é o rejuvenescimento, uma nova chance de salvar o seu povo e retomar a ancestralidade que estava à beira do abandono.

Manescente, mãe de sete gêmeas, sobrevive à chuva em um redemoinho criado pelas filhas que parecem se transformar em flores para assegurar a sobrevivência da família durante o temporal; aos que passam por elas, a visão é de flores girando nas águas. Flores iguais às do hálito fresco das meninas que se fazem ouvir apenas entre si. Ninguém ouve o que as filhas de Manescente conversam entre si, nem mesmo a mãe. Durante a tempestade, a união das meninas ganha força e se torna o elemento responsável pela salvação da família.

É no corpo dessas personagens que o imprevisível se manifesta. O corpo mostra-se sobrevivência, torna-se resistência. O dilúvio transforma as personagens a partir de seus corpos. A água purifica os corpos sofridos, como é o caso da personagem Isisverde. Ela se sente suja após ser diversas vezes abusada pelos padrinhos. Após quase morrer, ela sente que águas do temporal livram seu corpo das marcas dos abusos.

Outro caso em que o corpo ganha destaque aparece a partir da personagem Bueno, o seminarista. Condição a ver seu corpo como pecado, livra-se desse estigma quando, para sobreviver, precisa deixar a batina e nadar nu. O dilúvio, em "Sabela", é purificação; transformação e aceitação de si mesmo e do outro. O imprevisível desperta a epifania.

Apropriando-se do conceito de dialogismo de Bakhtin, pode-se pensar de que maneira, na novela "Sabela", Conceição Evaristo estabelece diálogo com outras vozes sociais em seu texto. Compreendendo o dialogismo como "princípio constitutivo da linguagem e de todo discurso" (BARROS, 2003, p. 5), pode-se afirmar que os textos são resultados do encontro de diversas vozes sociais, relacionando-se com outros discursos. Nessa perspectiva, a linguagem é compreendida na interação e o texto, a concretude da linguagem, apresenta-se permeado pelas diversas vozes com as quais se relaciona. Em "Sabela", pode-se pensar na maneira pela qual Conceição Evaristo apropria-se tanto de traços do realismo animista enquanto ato de resgate de uma ancestralidade africana, conforme já mencionado, assim como dialoga com o discurso cristão ao retomar o dilúvio. Da mesma forma que a narradora-ouvinte tece a partir de diversas vozes que compõem o relato do dilúvio, Evaristo organiza o seu texto partindo de vozes sociais de lugares distintos que se entrelaçam na tessitura da narrativa. Dessa forma, alinhavando uma perspectiva animista presente pelos acontecimentos imprevisíveis a elementos do cristianismo, Conceição Evaristo faz de sua narrativa espaço de diálogo entre vozes e visões de mundo que, a partir de sua *escritura*, não se anulam, pelo contrário, complementam-se. Se o dilúvio é o fato que move a narrativa, os acontecimentos imprevisíveis entrelaçam-se a ele como fios outros que se encontram para a composição da teia final.

Inundação cataclísmica, que, na *Bíblia* (1993), dura quarenta dias e noites e cobre toda a superfície da terra, eliminando toda a vida animal fora da arca de Noé, o dilúvio é retomado na narrativa de Conceição Evaristo não para eliminar toda a vida, mas para transformar a vida das personagens. A perspectiva pela qual o dilúvio é apresentado não é



global: a chuva torrencial é vivenciada apenas pela cidade, e o olhar lançado para ela parte das personagens. A narradora-ouvinte deixa claro que não se trata do dilúvio bíblico: "No dia do dilúvio, não do bíblico, esse que estou a narrar" (EVARISTO, 2016, p. 83). Partindo desse posicionamento, referência explicitada pelo discurso da narradora-ouvinte, pensa-se que o dilúvio da narrativa é uma revisitação do bíblico, pois Conceição Evaristo apropria-se da passagem bíblica da mesma maneira que se apropria de traços do realismo animista, e dessa forma estabelece o diálogo com diversas vozes.

A presença da fé cristã convivendo com as crenças de religiões de matrizes africanas pode ser percebida também pelas orações de Sabela mãe:

[...] Mamãe várias vezes incinerou os galinhos secos balbuciando rezas a Jesus, Rei dos Judeus, clamando por Santa Bárbara, a mártir católica. [...] E por entre clamores a Cristo e a Santa Bárbara, aos poucos a voz de mamãe ia alteando e por contágio a nossa, o tom de nossa oração mudava. Uma fé engrandecida saltava de nossas preces, que se estendiam a outras regiões divinas. E então o nosso clamor terminava em canto e dança. Entoávamos cantigas para Iansã, pois é ela quem comanda os ventos, os raios, as tempestades e poderia, caso quisesse, aplacar o furor das águas que ameaçava sobre a cidade (EVARISTO, 2016, p. 62).

A mudança das orações a Jesus Cristo e Santa Bárbara para os cânticos à Iansã destacam duas vozes sociais que se entrelaçam na narrativa: uma que retoma a ancestralidade africana e outra que está permeada pela fé cristã. Encontram-se, na narrativa, vozes que se complementam e compõem uma representação das diversas religiosidades no Brasil. A *escrivência* de Conceição Evaristo, definida pela autora como "[...] a escrita de um corpo, de uma condição, de uma experiência negra no Brasil" (EVARISTO, 2007, p. 20), age na narrativa assim como as múltiplas funções de Sabela filha, a narradora-ouvinte: tece essas vozes como delicados fios que se entrelaçam para formar a teia final. Se, conforme afirma a autora, a *escrivência* é perpassada pela ancestralidade, em *Histórias de leves enganos e parecenças* (2016) esse traço ganha destaque a partir da apropriação de um modo animista de apreensão de mundo e de representação literária.

Considerações finais

Buscou-se demonstrar de que modo Conceição Evaristo se utiliza de traços do realismo animista na novela "Sabela", presente em *Histórias de leves enganos e parecenças* (2016). Pôde-se perceber que a autora faz do acontecimento imprevisível elemento narrativo que reforça o sopro poético característico de sua escrita e que a *escrivência* alinhava esses elementos da mesma forma que a narradora-ouvinte tece os fios dos relatos que coleta em busca de um sentido único.

Entendida como escrita a partir da experiência e experiência de escrita, uma nova escrita literária brasileira tendo como princípio a tomada de voz daqueles que foram silenciados pelos discursos hegemônicos, a *escrivência* de Conceição Evaristo em *Histórias de leves enganos e parecenças* (2016) é novamente a força motora da criação literária. Dando sequência ao seu projeto literário, nessa nova obra, Conceição Evaristo apropria-se dos elementos imprevisíveis e os coloca em lugar de destaque; se nas obras anteriores esses acontecimentos manifestavam-se de forma contida, o espaço dado a eles nessas narrativas apontam para a retomada de uma ancestralidade africana não apenas temática, mas no tratamento dado ao tema por meio da apropriação de traços de um modo animista de compreensão de mundo e de construção narrativa.



Referências

BARROS, Diana Luz Pessoa de. Dialogismo, Polifonia e Enunciação. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de.; FIORIN, José Luiz (Orgs.). **Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade**. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada**. 2. ed. Tradução por João Ferreira de Almeida. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.

EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. In. ALEXANDRE, Marcos Antônio (Org.). **Representações performáticas brasileiras**: teóricas, práticas e suas interfaces. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007.

_____. **Histórias de leves enganos e parecenças**. Rio de Janeiro: Malê, 2016.

GARUBA, Harry. Explorações no realismo animista: notas sobre a leitura e a escrita da literatura, cultura e sociedade africana. Tradução de Elisângela da Silva Tarouco. **Nonada Letras em Revista**. Porto Alegre, ano 15, n. 19, p. 235- 256, 2012.

PARADISO, Silvio Ruiz. Religiosidade na literatura africana: a estética do realismo animista. **Estação Literária**. Londrina, Volume 13, p. 268-281, jan. 2015.

SARAIVA, Sueli da Silva. O realismo animista e o espaço não-nostálgico em narrativas africanas de Língua Portuguesa. In: **Anais do Encontro Regional da ABRALIC 2007**. Literaturas, Artes, Saberes, 23 a 25 de julho de 2007. São Paulo: USP, 2007.

SILVA, Assunção de Maria Sousa. "A fortuna de Conceição". In: EVARISTO, Conceição. **Histórias de leves enganos e parecenças**. Rio de Janeiro: Malê, 2016.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

WITTMANN, T. **O realismo animista presente nos contos africanos**: (Angola, Moçambique e Cabo Verde). Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2012.



Inventário de girassóis: lírica e identidade queer em *Poesias nunca publicadas* de Caio Fernando Abreu

Nathália Prestes da Silva (Unespar)
Orientador: Sandro Adriano da Silva (Unespar)

RESUMO: Esta comunicação objetiva apresentar alguns dos resultados obtidos no projeto de Iniciação Científica intitulado: “Inventário de girassóis: lírica e identidade queer em *Poesias nunca publicadas* de Caio Fernando Abreu”, vinculado à Unespar, em que foi analisado nesse projeto a obra poética do escritor Caio Fernando Abreu (1948–1996). A obra póstuma do autor, *Poesias nunca publicadas de Caio Fernando Abreu* (2012), possui dentro e dezesseis poemas, separados por décadas, de 1960 até 1990, além da seção “sem data”. Caio retratou várias temáticas em suas obras, sendo a da homoafetividade a que se tornou mais conhecida. A pesquisa se baseou na teoria crítica da poesia e a teoria *queer*, que discute concepções do campo das sexualidades não heteronormativas, fazendo assim uma crítica aos padrões impostos pela sociedade. Foi constatado nas poesias de Caio a presença recorrente de motivos literários que remetem ao amor *queer*, além da recorrência de sua temática em seus versos. A comunicação irá representar, portanto, um recorte da pesquisa, apresentando de maneira breve a biografia do autor e alguns dos conceitos da teoria *queer* que podem lançar uma luz à análise do poema “Realista” (1978).

Palavras-chave: Caio Fernando Abreu; Literatura homoerótica; poesia.

INTRODUÇÃO

Octavio Paz, em seu livro *O arco e a lira* (1956), procura definir poesia e poema metaforicamente, apresentando as várias faces da lírica, como sua potencial capacidade de mudar o mundo, um dizer ao vazio, que é alimentado de angústia e sofrimento, podendo ser filha do acaso, mas também fruto do cálculo, magia, uma confissão, experiência; enquanto o conceito de poema representa-se como um caracol no qual se ressoa toda a música do mundo, a voz do povo, algo sagrado e maldito ao mesmo tempo, um exemplo da “supérflua grandeza de toda obra humana” (PAZ, 1955, p.21).

Com isso, o poeta exerce uma função parecida com a de um mago, o qual se utiliza de elementos presentes em seu cotidiano para fazer representações contendo analogias (PAZ, 1955, p. 60), fazendo assim com que se produza uma linguagem singular, a primeiro momento, mas de infinitas interpretações, podendo ser diferente entre um leitor e outro que tiver contato com essa mesma leitura. Junto com a pluralidade de sentidos, a analogia pode ser uma peça chave para o poeta conseguir expressar algo de uma forma menos explícita. Há também exemplos em outros tipos de textos que buscam representar um tema recorrente de seu cotidiano ou da sociedade em geral com analogias.

Nesse sentido, a homoafetividade configura-se como um tema que ainda reclama investigação por parte da crítica literária (SANTOS; WIELEWICKI, 2009, p. 350). A poesia que lança um olhar sobre a identidade *queer*, nome que envolve um conjunto de teorias que remetem às obras de autoria homossexual ou de temas englobando essas relações, é uma das belas formas de expressar toda uma voz que, aos poucos, está conseguindo seu espaço, seja social ou na literatura.



"Dai-nos senhor a poesia de cada dia"¹

O gaúcho, jornalista, contista, romancista, cronista e poeta Caio Fernando Loureiro de Abreu (1948-1996), "experimentou todos os gêneros literários" (CHAPLIN; SILVA, 2012, p. 7). Essa descrição se consolidou quando foi publicado um livro póstumo, contendo todas as suas poesias, algo que o autor nunca tinha feito em vida, apesar de ter produzido textos do gênero, concomitantemente à prosa. As professoras Letícia da Costa Chaplin e Márcia Ivana de Lima e Silva foram as organizadoras da obra, publicada em 2012, a qual constituiu-se em cento e dezesseis poemas, datados e não datados, produzidos pelo escritor de 1968 até 1996, ano da sua morte, espaço temporal coincidido com o tempo de publicação de suas obras em vida, uma prova de que ele escreveu versos por toda a sua vida literária.

Segundo as organizadoras de *Poesias nunca publicadas de Caio Fernando Abreu* (2012), apesar de sua inquietude, de sair do interior do Rio Grande do Sul, ir para São Paulo ou Rio de Janeiro, para o exterior, e, no final de sua vida, ficar com os pais em Porto Alegre, o autor não deixou seus poemas de lado, assim fazendo com que o Caio "Poeta" estivesse presente junto ao Caio "Prosador" e ao Caio "Dramaturgo", tanto que as datas de maiores produções de seus versos foram nos anos 70 e 80, no auge das publicações de suas obras (CHAPLIN; SILVA, 2012, p. 7; 9).

Chaplin e Silva ainda fazem um levantamento geral da poesia de Caio Fernando Abreu, usando também o que o próprio autor disse a respeito de sua influência, que foi mais de poesia do que de prosa, e se diz ser parecido com a recorrência da escrita de Carlos Drummond de Andrade, "no sentido de uma visão de mundo assim desesperançada" (CHAPLIN; SILVA, 2012, p. 8). As demais obras literárias do autor são significativamente compostas por epígrafes e citações, ou até por recomendações de músicas para serem ouvidas na leitura da obra, sendo assim essas feitas com aspectos bem específicos, como a musicalidade, que estendeu-se até às poesias do autor, como é o caso do poema "Poltrona verde" (sem-data)².

Além de ter sido extremamente metódico em produzir uma obra com várias revisões até chegar ao produto considerado "acabado", Caio ainda recorria a aspectos líricos para fazer o que se conhece como sendo a "frase redonda", ou "frase mágica", como ele mesmo costumava dizer (CHAPLIN; SILVA, p. 9), provocando uma produção dotada de harmonia entre as frases - perceptível nas suas demais obras -, e também entre os versos.

Tratando-se da temática recorrente no único tipo de gênero literário que Caio Fernando Abreu não publicou em vida, no ponto de vista das organizadoras, sua poesia

conjugava a sensibilidade e a dor de um sujeito que procura esperançosamente fora de si aquilo que está dentro. É um homem que quer abraçar todas as carências do mundo em si, tentando viver a difícil escolha de ser ele mesmo. Por isso Caio escreve poemas, para dar voz à dor, como vemos em muitos de seus versos (CHAPLIN; SILVA, p. 9-10).

Em geral, na poesia de Caio, na obra analisada, o sujeito lírico expõe variados sentimentos, como os de solidão, o medo, a melancolia, dor, a paixão pela dor, o amor e também seus desejos, variando a abordagem desses temas para uma forma mais sutil ou explícita nos seus poemas. Na questão estética, os versos variam de tamanho e metrificacão, podendo ser livres ou até em formas fixas, como é o caso do único soneto do livro, "Gimme Shelter" (1982)³. É interessante observar a contemporaneidade presente em suas obras em verso pelo fato de todas as produções elencadas em *Poesias nunca publicadas de Caio Fernando Abreu* (2012) serem dotadas do processo de cavalcamento, ou *enjambement*, na qual há uma ausência significativa de pontuação, fazendo com que o poema pareça um conjunto de versos prosaicos.

Literatura, teoria queer e teoria crítica da poesia: aproximações

As aproximações entre literatura e teoria queer, da qual a produção de Caio Fernando Abreu, bem como a de Silviano Santiago ou a de João Gilberto Noll são exemplos no Brasil, começou a se consolidar na década de 1990, com o boom dos chamados *gays studies*. Depois disso, o assunto começou a tomar ainda mais forma, e atualmente a teoria

¹ Verso retirado de uma das poesias do autor. In: ABREU, C. F. *Poesias nunca publicadas de Caio Fernando Abreu*. Rio de Janeiro: Record, 2012, p.187.

² In: ABREU, C. F. *Poesias nunca publicadas de Caio Fernando Abreu*. Rio de Janeiro: Record, 2012, p. 193.

³ In: ABREU, C. F. *Poesias nunca publicadas de Caio Fernando Abreu*. Rio de Janeiro: Record, 2012, p. 112.



abrange estudos interdisciplinares e multiculturais. No geral, a teoria *queer* diz respeito às identidades, como a de gênero, fazendo uma crítica às relações hierarquizantes impostas pela sociedade (SILVA, 2010 apud SEDWICK, 2007, p. 112).

Junto com a teoria *queer*, entra também em questão a literatura homoerótica, a qual busca retratar a homoafetividade. Para a crítica literária no nosso país, o homoerotismo, além de outras áreas da literatura, como a indígena e a afro-brasileira, está relacionado às literaturas marginais, assim ficando absolutamente fora do campo do que é considerado como cânone literário, e os estudos sobre estas literaturas são mais recentes do que se imagina.

Segundo Santos e Wielewiczki (2009), o termo “homossexualismo” começou a existir em meados do século XIX e as pessoas que tinham opção sexual diferentes do padrão heterossexual eram consideradas pecadoras, portadoras de uma anomalia ou pervertidas. Já no século XX, o final dos anos 1960 e a década de 1970 foram marcados pela discussão da sexualidade e das relações sociais, sendo considerada uma época mais rebelde desse tipo de literatura, enquanto que nos anos 1980 e 1990, junto com o pós-modernismo, aparece uma literatura homoerótica que, além de ser marcada pela retratação do cotidiano sexual dos “diferentes, ‘perversos’ e invertidos” (SANTOS; WIELEWICKI, p. 349-350), retratava também, segundo Moriconi (2002), três temáticas: a sentimental, a erótico-pornográfica e a escrita da AIDS.

Além disso, as aproximações entre a teoria crítica da poesia e Caio Fernando Abreu é a recorrência de traços biográficos em seus poemas, um dos fatores que Paz mostra como um dos auxiliares na compreensão do poema (1955, p. 24). Nesse caso, pode-se também levar em consideração os temas abordados em outras obras de seu rol literário, que, em alguns casos, remete ao tema do relacionamento ou do amor homossexual.

Em relação às poesias que nunca haviam sido publicadas em vida por Caio Fernando Abreu e às recorrências a uma identidade *queer*, no que se refere, então, a um sujeito lírico homossexual, além das características que remetem à literatura homoerótica, será feita a análise de cinco poemas do escritor, os quais são: “Prece” (1968), “Realista” (1978), “Gimme Shelter” (1982), “As malas feitas” (1993) e “Carta dispersa à beira de um não-ser” (sem-data). A análise possuirá como embasamento teórico, portanto, a teoria *queer*, a partir das figurações da literatura homoerótica, a teoria crítica da poesia de Octavio Paz e a biografia do escritor, retirada do livro *Caio Fernando Abreu: inventário de um escritor irremediável* (2008), de Jeanne Callegari.

RESULTADOS: AS POESIAS DE CAIO FERNANDO ABREU

A repressão em “Prece” (1968)

A seção da década de 1960 das *Poesias nunca publicadas de Caio Fernando Abreu* (2012) é composta por sete poemas. O primeiro poema dessa seção é “Prece”, que havia sido publicado em 1968 no jornal *Cruzeiro do Sul* e foi o escolhido para a análise com base na teoria *queer*. Ele possui um eu-lírico masculino que, no poema, se refere ao seu companheiro, podendo-se pensar na possível repreensão a qual ele estava sofrendo por seu amado:

PRECE

[...]
não me guardes
como quem não permite
- mas como quem sabe e aceita
e nas madrugadas de rosas
preso em ti
estruturado em ti
recortado nas avencas das manhãs
nas frutas recusadas
das sarjetas das quitandas
- leva-me contigo
intrínseco no pranto e no pensar
e contudo livre
e contudo só

eu em ti
asas abertas
sem grilhões
espaço pleno nos teus braços nus



como o que se tem
- mas nunca se completa. (ABREU, 1968/2012, p. 15)

Esse poema retrata um eu-lírico masculino que faz um pedido a alguém, a respeito do relacionamento que possuem. A repressão sofrida pelo sujeito lírico em relação ao seu parceiro, nos primeiros versos, pode se relacionar ao período da literatura homoerótica nos anos 60, caracterizado por possuir cunho social, retratando as repressões políticas e sexuais (SANTOS; WIELEWICKI, p. 349). Ela é expressa em metáforas, no pedido ao amado para que não o guardasse, como se ele fosse um objeto, e também como se o próprio amado do eu-lírico ainda tentasse esconder sua sexualidade. Pode-se pensar na metáfora do armário, em que a pessoa ainda está repreendendo o que ele realmente quer devido à sociedade, podendo ser pela mentira ou pelo silêncio (OLIVEIRA, 2003, p. 48), algo contrário ao que o sujeito lírico no poema estava esperando de seu companheiro.

Já nos últimos seis versos do poema, o eu-lírico descreve a si mesmo de forma mais metafórica, mostrando a entrega dele a esse relacionamento. "Grilhão", enquanto significado e também como sentido figurado, remete a algo que priva a liberdade de alguém. No caso do poema, o eu-lírico está livre disso, além de estar de "asas abertas", podendo-se pensar que ele não estava escondendo sua homossexualidade.

O processo de autodescoberta do eu-lírico em "Realista" (1978)

A seção da década de 1970 é composta por 32 poemas, surgindo concomitantemente com as produções literárias publicadas por Caio Fernando Abreu, como é o caso de *Limite Branco* (1970). Em "Realista", poema escolhido entre os demais escritos nessa época, é relatada uma experiência homossexual que o eu-lírico passou, o que fez ele se dar conta da sua verdadeira identidade:

REALISTA

De manhã
quando abri o quarto dele meiodormindo
encontrei um negro nu sobre a cama.
Falei muitoprazer e sorri.
Depois esquentei café, comi uma maçã verde
(a mais ácida que encontrei).
Enfiei os óculos escuros e saí para o sol.
Na rua
ninguém percebe o segredo ácido que eu carrego
insustentável
atrás do negro dos óculos. (ABREU, 1978/2012, p. 56)

Um fato interessante, e que aparece em outras obras do autor, como o livro de contos *Morangos Mofados* (1982), é a junção de palavras, como estão dispostas no poema as palavras "meiodormindo" e "muitoprazer", dando uma impressão de tentativa de se parecer ao máximo com a fala cotidiana. Em *Morangos*, por exemplo, vê-se na maioria das vezes a palavra "vezenquando", versão condensada do termo "de vez em quando".

Há várias definições simbólicas sobre a maçã. Na igreja, remete a Adão e Eva e o fruto proibido, significando o pecado e a tentação. Pode significar, segundo a cultura Celta, a fertilidade, a magia, o além, a ciência e a revelação. Com a maçã de cor vermelha, pode-se levar para o lado do amor, do desejo, da sedução, da vida. Porém, a maçã que é apresentada no poema de Caio é verde, cuja cor pode remeter, além de uma fruta que não está madura, à liberdade. O conjunto dessas informações pode levar a crer que: o momento em que o eu-lírico toma seu café da manhã antes de sair seria, na verdade, metaforicamente, o processo de autoconhecimento dele, em que o ato de comer a maçã signifique a libertação, ou a definição da opção sexual do eu-lírico, fazendo assim com que se encontre nesse ponto um sujeito com uma identidade *queer*.

A "proteção" do eu-lírico, de sair para o sol de óculos escuros, é uma metáfora de 2º grau feita pelo sujeito, pois, após isso, ele diz que ninguém desconfia do segredo ácido e insustentável que ele carrega, fazendo crer que o fato de sair pode remeter à conhecida frase "sair do armário", termo que remete ao caso de uma pessoa assumir sua homossexualidade. Porém, no caso desse poema, o eu-lírico se assume apenas para ele mesmo e não para a sociedade em geral, se protegendo por meio dos óculos como se fosse uma espécie de máscara.

O relacionamento queer na forma fixa de "Gimme Shelter" (1982)



A seção da década de 1980 do livro *Poesias nunca publicadas de Caio Fernando Abreu* (2012) é composto por 52 poemas produzidos pelo escritor gaúcho, sendo assim a década que ele mais produziu seus versos, podendo ser comparada com o período que Caio mais publicou suas obras em prosa, dentre elas *Morangos Mofados* (1982) e *Triângulo das Águas* (1983).

O poema escolhido dessa seção, "Gimme Shelter" (1982), mostra um eu-lírico que fala sobre um relacionamento que ele teve, de forma metrificada e fixa de um soneto, com várias imagens que remetem a uma das temáticas abordadas na literatura homoerótica dos anos 1980 e 1990, que também irá tratar do "[...] cotidiano sexual dos 'diferentes', 'perversos' e 'invertidos'", bem como de questões sentimentais, ético-pornográficas e a escrita a respeito da AIDS (SANTOS; WIELEWICKI, 2009, p. 349-350). Além disso, o poema irá também remeter à visão que se tinha sobre os homossexuais na época:

GIMME SHELTER

Ó doce margarida deste hospício,
em sua rude carícia me afoguei,
destilando a fina raiz do vício
no oceano feroz onde me afoguei.

Sua rede de cuidados me feria
com as brasas da paixão. E o veneno
do discurso, nas águas da baía
chiava como sal de fruta Eno.

Após as formosuras do tormento,
eis-me aqui, pronto para o novo enfarte
da noite que chora no amargo vento.

Procurando evitar qualquer alarde,
refaço no coração meu sustento
e acendo a noite com engenho e arte. (ABREU, 1982/2012, p.112)

Além de ser uma forma fixa - a única disposta dessa maneira na obra -, esse poema foi feito, ao todo, com versos decassílabos - como em: "ó/ do/ce/ mar/ga/ri/da/ des/te hos/pí/cio" -, rimas alternadas e também, em alguns casos, um verso que não termina nele mesmo, mas sim no verso que o sucede, que é próprio do *enjambement*. O título, - assim como o nome de uma música da banda The Rolling Stones, que também se chama "Gimme shelter" - em inglês, significa: "dê-me abrigo", podendo contrastar com o momento em que o eu-lírico, a partir do primeiro terceto, diz que está pronto para uma outra vez, "o novo enfarte", e também como uma forma do eu-lírico ter buscado outra alternativa para suprir algo que não o fez bem, podendo ser um relacionamento passado. O eu-lírico aborda em antíteses, "rude carícia", "sua rede de cuidados me feria" e "formosuras do tormento", a relação que ele teve com a "margarida".

O "hospício", a qual o eu-lírico se refere, pode ser considerado uma metáfora de segundo grau pela assimilação dessa imagem com a maneira pela qual a homossexualidade era vista na década de 1980, como uma espécie de doença mental, sendo apenas em 1990 que a Organização Mundial da Saúde retirou-a da lista internacional de doenças. Isso mostra, portanto, já no começo do soneto, que o eu-lírico possui uma identidade queer, e que irá, no poema, falar a respeito de uma relação homoafetiva. O vício, dito no poema, reforça essa perspectiva em relação à homossexualidade por ser uma metáfora relacionada ao queer, que, além de ser considerada doença por alguns naquele tempo, era também vista como um vício, perspectiva propagada por alguns até os dias atuais.

O poema possui também uma ideia de ironia por ser um soneto, a forma fixa clássica, mas possuindo uma comparação do "veneno do discurso" nas águas do mar em uma baía com algo contemporâneo, que é o "sal de fruta Eno", composto por um pó solúvel que, em contato com a água, se dilui, e esse processo é conhecido pelo seu chiado. Além disso, o discurso, metáfora de segundo grau dita pelo eu-lírico que o considera como sendo um veneno, também pode estar relacionado ao que se pensava a respeito dos homossexuais na década de 1980, que eram ainda vistos como "loucos". Há também uma outra metáfora que expressa algo a respeito da maneira que a homoafetividade era vista na época da produção do poema pelo verso 12, "procurando evitar qualquer alarde", remetendo a uma certa repressão que o eu-lírico é obrigado a fazer por ser homossexual.

O último verso, "acendo a noite com engenho e arte", pode remeter a, pelo menos, três sentidos, sendo: (1) a questão do eu-lírico se acender à noite, enquanto seu "parceiro" de dia, assim como a própria flor; (2) um pequeno resquício de intertextualidade com *Os Lusíadas*, de Camões, pelo fato de que, no último verso da



segunda estrofe do seu canto n°. 1, o eu-lírico diz “engenho e arte” com o sentido de ele ter técnica e talento para fazer os cantos. O eu-lírico estaria, então, dizendo que, no período da noite, acendê-la-ia com “engenho e arte”, podendo supor que ele faria versos. Já o sentido (3) é uma outra concepção de “engenho e arte”, vista, por exemplo, no período do Barroco, em que o engenho seria uma estratégia feita pelos escritores da época de relacionar palavras de semântica, universo e essência diferentes para “uni-las”, e essa espécie de antítese é vista na forma pela qual o eu-lírico descreve o relacionamento que ele tem com a “doce margarida”, como as rudes carícias descritas pelo sujeito.

A doença e suas metáforas em “as malas feitas” (1993)

Se contar apenas os poemas datados – e sem pensar na possibilidade de alguns poemas não datados terem sido escritos nesse tempo –, a década de 1990 (a da morte de Caio Fernando Abreu) foi o período no qual o escritor fez menos produções poéticas, sendo seis ao todo. O poema escolhido para representar essa seção não possui título, mas retrata em um tom melancólico um eu-lírico em um clima de despedida:

As malas feitas,
parto outra vez.
E outra vez,
também esta,
é mais fácil,
mais feliz
chegar do que partir.
Deixo apenas no ar
um vago perfume de incenso
mas tão vago
que, como eu,
também partirá logo
pela primeira
janela aberta,
pelo primeiro
sopro do vento. (ABREU, 1993/2012, p. 173)

Esse poema, sem nome dado pelo autor, retrata uma das fases da literatura homoerótica nos anos 1990, que é a escrita a respeito da AIDS:

Nos anos 1980 e 1990 o que define a literatura gay, enquanto gênero literário específico, não é simplesmente revelar o cotidiano sexual dos “diferentes”, “perversos” e “invertidos”. [...]. Nesse período, Ítalo Moriconi (2002) destaca que a literatura homoerótica apresenta-se em três dimensões básicas: a sentimental, a erótico-pornográfica e a escrita da AIDS. (SANTOS; WIELEWICKI, 2009, p. 349-350)

Levando em consideração sua biografia, Caio Fernando Abreu descobriu que era soropositivo em 1994, um ano depois da escrita do poema citado. Porém, antes da descoberta em definitivo, o autor já apresentava uma certa fixação pela doença e pela morte, como afirma Callegari (2008):

A imagem da morte perseguia Caio [...]. E se apaixonou, também, pela aids, desde o começo. Caio falava e falava nela, com tanto ódio quanto frequência; [...]. À medida que o tempo passa, a obsessão fica mais forte: pessoas de quem só ouvimos falar começam a morrer, depois amigos de amigos, por fim os próprios amigos, as pessoas com quem dividimos casa e comida, começam a ficar doentes. A doença espregueada, ronda, como um ladrão, esperando o momento certo de entrar na casa. Caio sente essa sombra se aproximando, se aproximando, e se revolta contra ela; a odeia, fala sobre ela; a única coisa que não pode fazer é ignorá-la (CALLEGARI, 2008, p. 110)

Devido a isso, algumas de suas obras foram influenciadas por essa fixação, colocando, em princípio, personagens com algum problema que nunca era explicitado pelo autor. E em outras obras, depois de alguns anos, o personagem soropositivo enfim era apresentado na escrita. Santos e Wielewicki mostram um exemplo de obra do escritor gaúcho que possui essa característica:

[...] em Ovelhas Negras [...], nota-se mais claramente a expressão de insatisfação seguida de formas estratégicas de sobrevivência: “Tenho pressa, não podemos perder tempo [...] Amor, amor certamente não. [...] Viver agora,



tarefa dura. De cada dia arrancar das coisas, com as unhas, uma modesta alegria; em cada noite descobrir um motivo razoável para acordar amanhã" (SANTOS; WIELEWICKI, 2009, p. 350)

A presença de um rastro autobiográfico pode ser considerado nesse poema, pois há a imagem da partida, do deslocamento e da efemeridade. Há uma preocupação por parte do eu-lírico em falar desses elementos, como dizer que ele irá partir como um vago perfume de incenso, "pela primeira / janela aberta, / pelo primeiro / sopro do vento", mostrando de maneira muito forte o quanto a vida, para ele, seria passageira.

O amor queer não correspondido retratado em "Carta dispersa à beira de um não-ser" (sem data)

A seção dos "sem data" reúne os dezenove poemas que Caio Fernando Abreu produziu, porém, não marcou com uma data, assim como os demais contidos no livro. Dentre eles, há o poema "Carta dispersa à beira de um não-ser", que está disposto em três páginas em *Poesias nunca publicadas de Caio Fernando Abreu* (2012). Foram utilizados recortes do poema para fazer uma análise pautada na teoria queer.

O conteúdo do poema se assemelha ao de uma carta, explicando o título, em que o eu-lírico fala para alguém o que ele sente, tentando fazer com que o destinatário não encare isso de maneira negativa:

CARTA DISPERSA À BEIRA DE UM NÃO-SER

[...]

- é tudo tão duro, amigo, amado,
e não compreendem o meu querer calado e pouco:

[...]

ouve de lento à guisa de promessa:
elaboro uma praça sem estátuas
para ouvirmos cirandas e cantigas.
E ainda que não saibas, pedra a pedra,
minha alegria modesta e cotidiana,
minha razão de morte e de vileza:
verde a verde, seis canteiros e uma fonte
tudo em praça - eu elaboro (ava)
quando te vejo, e me não vês
quando te toco, e te distraís

(não mais, não mais)

quando te sinto, e me não sentes

e me não sabes (ABREU, 2012, p. 200-201)

Nesse recorte, pode-se perceber duas apóstrofes usadas pelo eu-lírico para invocar uma pessoa, reforçando a ideia da carta. Pode-se pensar também em uma gradação nas ideias das apóstrofes, "amigo" e "amado", além da ênfase do sujeito a quem o eu-lírico está se referindo.

Apenas na última estrofe desse poema é que aparece a confirmação de que o eu-lírico desse poema é masculino, com apenas um verbo indicando gênero:

[...]

PS: Já se faz noite. Estou sozinho. (ABREU, 2012, p. 201)

Ao todo, o eu-lírico conta dos seus sentimentos para um destinatário, o seu "amigo, amado", como dizer que "não compreendem o meu querer calado e pouco". Pode-se concluir que seja um pensamento homoerótico o que o eu-lírico sente, visto que, no decorrer do poema, fica mais claro de que ele sente um amor não-correspondido, e pelo seu amigo. Isso pode ser visto quando o eu-lírico diz "à guisa", ou seja, ao modo de uma promessa que ele elabora - ao mesmo tempo que aparece uma "opção" do verbo no passado, representado apenas pelo final da palavra, "ava" - todo um cenário em seu pensamento, que era uma praça sem estátuas, com uma fonte, canteiros e áreas verdes, mesmo seu amado não sabendo de tudo o que ele sentia, que seria o que o eu-lírico quis dizer com o termo



“pedra a pedra”, podendo remeter a toda a história de amor não-correspondido que ele tinha com seu amigo.

Por fim, conclui-se o amor *queer* e a não correspondência vinda do amigo do eu-lírico nessa estrofe do poema:

[...]

Amigo,
Não me queiras mal porque te amo
se pensas, porque te amo, que te magoaria.
Ainda é cedo para o tempo de rudeza,
não que sejas fraco, não o és,
mas porque dói saber que um certo tempo
permaneceu em mim como uma seta.

[...] (ABREU, 2012, p. 201)

Acaba sendo mostrado também, nesse recorte do poema de Caio, que há a possibilidade do amado do eu-lírico não ser homossexual devido ao sujeito lírico dizer “ainda é cedo para o tempo de rudeza”, podendo remeter à reação daquela pessoa ao saber dos sentimentos que o eu-lírico cultivava por ele.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Acerca dos poemas elencados dentre os cento e dezesseis incluídos na obra *Poesias nunca publicadas de Caio Fernando Abreu* (2012), conclui-se que, assim como nas suas obras em prosa, conhecidas por muitos, parte dos poemas do escritor também possui uma temática *queer*, contendo um eu-lírico com uma identidade que se encaixe na teoria que surgiu nos anos 90. Além disso, percebe-se algumas outras características de seus versos que se reverberam nas suas obras em prosa, como a recorrência de uma escrita marcada pela minuciosidade, fosse na harmonia entre as palavras ou de elementos que compusessem a obra.

Junto com essa poesia enquanto “perquirição pela palavra”, Caio Fernando Abreu também retratou em seus versos uma escrita marcada pelos sentimentos, dentre os quais o desejo, a dor e a solidão, algo que as organizadoras da obra póstuma de Caio afirmam, após entrarem em contato com os manuscritos do autor, e que pode também ser visto nas suas demais obras publicadas. E, como a escrita das poesias surgiram ao mesmo tempo que a escrita das obras em prosa, os versos de Caio cresceram junto com as demais produções do autor, sendo a publicação do livro uma confirmação oficial de que o autor escreveu todos os gêneros literários.

Referências

ABREU, C. F., 1948-1996. **Morangos mofados** / Caio Fernando Abreu. - 12. ed. - Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

ABREU, C. F., 1948-1996. **Poesias nunca publicadas de Caio Fernando Abreu** / Caio Fernando Abreu; organização de Letícia da Costa Chaplin, Márcia Ivana de Lima e Silva. - Rio de Janeiro: Record, 2012.

ÁCIDO. In: Michaelis On-line. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=%C3%Aldido>>. Acesso em 17 de março de 2016.

BUENO, Alexei. **Uma história da poesia brasileira**. Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial, 2007, p. 396-407.

CALLEGARI, Jeanne. **Caio Fernando Abreu: inventário de um escritor irremediável**. São Paulo: Seoman, 2008.

CORTEZ, C.Z; RODRIGUES, M.H. Operadores da leitura da poesia. In: BONNICI, T. e ZOLIN, L. O. **Teoria da Literatura: abordagens históricas e tendências contemporâneas**, 3.ª edição. Maringá: Eduem - Editora da Universidade Estadual de Maringá, 2009, p. 59-92.



GRILHÃO. In: Michaelis On-line. Disponível em:
<<http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=grilh%C3%A3o>>. Acesso em 16 de julho de 2016.

GUIA. In: Dicionário online de português. Disponível em:
<<http://www.dicio.com.br/guia/>>. Acesso em 06 de agosto de 2016.

HOMOSSEXUALIDADE não é doença segundo a OMS; entenda. In: Terra. Disponível em:
<<https://saude.terra.com.br/ha-21-anos-homossexualismo-deixou-de-ser-considerado-doenca-pela-oms,0bb88c3d10f27310VgnCLD100000bbcceb0aRCRD.html>>. Acesso em 07 de agosto de 2016.

INSUSTENTÁVEL. In: Michaelis On-line. Disponível em:
<<http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=insustent%C3%A1vel>>. Acesso em 17 de março de 2016.

MAÇÃ. In: Dicionário de símbolos. Disponível em:
<<http://www.dicionariodesimbolos.com.br/maca/>>. Acesso em 18 de março de 2016.

MARGARIDA. In: Significados. Disponível em: <<http://www.significados.com.br/flor-margarida/>>. Acesso em 20 de abril de 2016.

OLIVEIRA, A. E. **O espaço homoafetivo em Caio Fernando Abreu**. Niterói: revista gênero, v. 4, n. 1, 2003, p. 47-53.

O SEGREDO das avencas. In: **Jardim das flores**. Disponível em:
<<http://www.jardimdeflores.com.br/floresefolhas/a12avencas.htm>>. Acesso em 26 de junho de 2016.

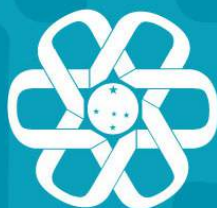
PAZ, Octavio (1914-1988). **O arco e a lira**; tradução de Ali Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SANTOS, C.R. dos; WIELEWICKI, V. H. G. Literatura de autoria de minorias étnicas e sexuais. In: BONNICI, T. e ZOLIN, L. O. **Teoria da Literatura: abordagens históricas e tendências contemporâneas**, 3.^a edição. Maringá: Eduem - Editora da Universidade Estadual de Maringá, 2009, p. 337-352.

SILVA, S.A. Acenos e afagos: o romance queer de João Gilberto Noll. Maringá, 2010, p. 41-63.

TRAVESSÃO. In: palavras sobre palavras. Disponível em:
<<http://radames.manosso.nom.br/linguagem/gramatica/grafologia/travessao/>>. Acesso em 29 de junho de 2016.

VERDE. In: **Significados**. Disponível em: <<http://www.significados.com.br/cor-verde/>>. Acesso em 18 de março de 2016.



UNESPAR
Universidade Estadual do Paraná
Campus de Campo Mourão

